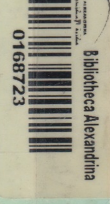
كتاب تذكاري

نازك الملائكة

دراسات في الشعر والشاعرة



بقلم:
نخبة من أساتذة الجامعات

إعداد وتقديم واشتراك:
دكتور عبد الله أحمد المهنا



كتاب تذكاري

نازك الملائكة

دراسات في الشعر والشاعرة

بقلم: نخبة من أساتذة الجامعات

إعداد وتقديم واشتراك

دكتور عبد الله أحمد المهنا

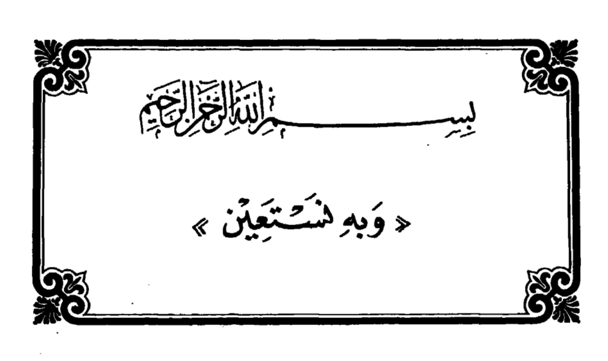


شركة الربيعان للنشر والتوزيع

ص.ب ٢٥٤٠١ الكويت - الصفاة

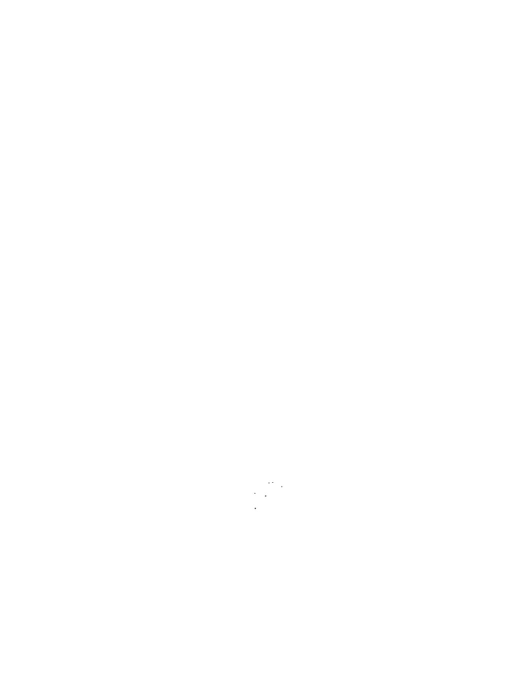
تلفون ٢٤٤٦٩٩٨ برقيا: ربيعوك

- نازك الملائكة
  دراسات في الشعر والشاعره
- بقلم : نخبة من أساتذة الجامعات .
- إعداد وتقديم واشتراك : الدكتور عبد الله أحمد المهنا .
- الطبعة : الاولى ١٩٨٥
- الناشر : شركة الربيعان للنشر والتوزيع ـــ بالكويت
- صمم الغلاف : القسم الفني بالشركة


بسم الله الرحمن الرحيم
« وبه نستعين »



الشاعرة نازك الملائكة



فهرس الكتاب

الفصل الثاني

نازك والأدوات الفنية

الفصل الثالث

نازك ناقدة

تقديم

عبد الله أحمد المهنا

لا يختلف اثنان في أن نازك الملائكة علامة بارزة في الشعر المعاصر ، علامة لا تخطئها العين ، ولا تتجاوزها الأقلام ، فهي لم تطل على زمانها لتقول شعرا كما يقول كثير من الشعراء — أو الشاعرات — ولكنها أطلت لتقول شيئا جديدا وعميقا في الوقت ذاته ، فشعرها لم يتسلق على أشجار الشعر القديم كاللبلاب ، وإنما كان شجرة أصيلة ، أصلها ثابت وفرعها في السماء ، فعلى مدى اكثر من ثلث قرن وفروعها تمتد في كل اتجاه وثمارها اليانعة لم تتوقف عن العطاء إلى اليوم . حقا إنها تقف في نهاية صف طويل من الأشجار الكبيرة يبدأ بقمم العصر الجاهلي ، ولكنها من مكانها المعاصر ، تتوقف الأقلام عندها كثيرا ، كما أن « مسيرة الشعر العربي » تتكامل بها أروع التكامل وأدقه .

ولعل أول ما يقابلنا منها أنها تعاملت اكثر ما تعاملت مع قضايا النمو والتطور في الشعر المعاصر ، فهي لم تعرف السطوع الباهر ، والوقوف المعتم بعد السطوع ، وإنما عرفت بدأب وإصرار أن تلفت إليها الأنظار والأفكار ، فقد عرفت أن تكون حركة نمو دائب ، وحركة تطور لا تقف عند حد ، وعلى ذلك يمكن لنا أن نقول إن كل مرحلة من مراحل شعرها كانت سنداً لمرحلة قادمة ، تختلف في سماتها عن سابقتها . وقد جسدت هي نفسها تطورها النفسي والفكري من خلال حديثها عن الذوات المتجددة في نفسها ، على نحوها ما نعرف من ذلك الحوار التحليلي الذي صدرت به ديوانها « قرارة الموجة عام ١٩٥٧ » ، وتأكيدها على هذا المفهوم نفسه في قصيدتها « الشخص الثاني » ، ومقدمة ديوانها « للصلاة والثورة » . وقد ظل هذا التطور يصاحبها حتى وصلت الى مرحلة ما يمكن تسميته « بالصفاء العلوي » في عالمي الشعر والفكر ، فهي تصهر الآن عروبتها مع إسلامها ، ثم تخرج لنا من عملية الصهر هذه شيئا فريدا يمكن تسميته لشدة لمعانه وصفائه « جوهر الشعر » .

والحق أنها لم تقفز على هذه المرحلة قفزا ، أو وصلت إليها صدفة ، وإنما وصلت إليها بعد أن غاصت في بحور الشك ، وبعد أن عرفت المعاناة والحيرة والتمزق ، والتجريب المستمر الذي لم يتوقف أبدا ، ومن ثم كان الوصول إلى مرفأ جديد رأينا شعرها فيه اشبه ما يكون بالنور ، وأقرب ما يكون إلى الخلود وقد كان من الطبيعي أن يظهر هذا في الشكل والمضمون فأدواتها الفنية الآن قد شفت وصهرت صهرا شديدا مع القضايا التي تعالجها ، فكأنما شكل ولا مضمون ، وكأنما مضمون ولا شكل ، ذلك لإنها تحولت هي نفسها إلى ظاهرة شعرية .

.. ثم إنّ نازك الملائكة لم تكن ذات بعد واحد ، ذلك لأنها لم تقف عند فكرة واحدة لا تحسن غير الدّوران حولها ، ولم تتشبّث بتراثها بحيث يصبح من الصّعب عليها أن تبتعد عنه ، فحياتها وثقافتها ودأبها يحدّثنا أنها عرفت العديد من قضايا الفكر في الحضارة ، وإن كنا نلاحظ أن معرفتها الرّئيسية تضرب بعمق في عالم الشعر وكل ما يتصل بقضاياه ، وكما شربت حتى امتلأت من بحر الثّقافة العربية ، فإنها غاصت في الوقت نفسه في بحر الثّقافة الإنجليزية ، وهكذا وصلت ــ بتعبير تراثي ــ القوادم بالخوافي ، وأصبحت قادرة بقوتي الدّفع العربية والعالمية على التجوّل في كل « العقود » التي مرّت بها ، فمنذ أن كتبت الشّعر وهي تلمع في عالمه ، ولم يحدث أن اختفت ، أو توارت ، أو كفرت بالشّعر ، فحياتها كانت مراوحة مخلصة بين كتابة القصيدة والإعداد للقصيدة ، ومن هنا كان هذا الانتاج الغزير المبارك ، ونحن نعرف أن بعض النّقاد العرب قد التفتوا بصفة خاصة إلى عنصر الغزارة ، وحكّموه في عمليات التّقييم ..

ومع أنه قيل عنها في بعض الفترات ــ ظلما ــ إنها اختفت ، وتراجعت ، وجمدت ، الّا أن الإنصاف الموضوعي ــ من خلال تاريخ أعمالها عملا بعد عمل ــ يؤكد أنه ليس في المسيرة العربية سيدة أخلصت للشعر وقضاياه كما أخلصت نازك الملائكة ، وأنه لا يمكن التأريخ للشعر المعاصر إلّا انطلاقا منها ومن آخرين ، فمن هذه الكوكبة كان البدء الحقيقّي للشعر المعاصر الذي يضرب بجذوره في حياتنا الآن .. إننا لن نناقش هنا ما يمكن تسميته « بعمليات

التّحليق » لما سمته بالشعر الحر ، والتي بدأت قبلها بلا شك ، ذلك لأن ما نؤكد عليه أنها بدأت ــ أو شاركت فيما يسمّى « بالأنموذج الأمثل » لهذا الشّكل الجديد ، كما أنّها تنفرد في أنها قننّت له أعمق تقنين ، وقد ساعدها على ذلك اشتغالها في الجامعة فترة كبيرة من عمرها المبارك .

.. وهذا يسوقنا إلى أنّه الى جانب شعر نازك فإن لها دراسات بالغة الأهمية ، بحيث يعتبر كلّ واحد منها معلما من المعالم المهمّة في الدراسات الحديثة ، وقد نتفق معها أو نختلف في بعض ما كتبت ، ولكن الأهمّ من هذا كلّه أن كلّ انعطافة انعطفتها كانت في خدمة الشعر وقضاياه ، فكتبها ودراساتها تفريعات على نغمة أصيلة عندها وهي الشعر .

وليس من المبالغة في شيء إذا قلنا بأن حياتها قد تحولت إلى شعر خالص ، فهي منضبطة في حياتها كالوزن الشعري ، ثم إن فيها الحزن والعمق اللذين يعتبران جناحين للشعر ، بالأضافة إلى أنها من الشعراء الذين يتعاملون مع « النبوءة » وأية قراءة عابرة لشعرها ــ تاريخيا ــ توضّح أنها كانت تحسّ بالآتي ، وتتعامل مع القادم ، فكأنها « زرقاء اليمامة » العصرية ! ونحن لا ننسى أن نؤكد على عنصري السطوع والتجلد عندها ــ وهما من خصائص الشعر ــ كما تحدثنا مؤلفاتها ، وأنا أعرف الآن أنها تعكف على قراءات جديدة ، وفي الوقت نفسه تكتب مسرحا وشعرا ، وتفجر قضايا جديدة ــ كعادتها ــ

بقي أن أجيب عن السؤال الذي يقول : لماذا هذا الكتاب عن نازك الملائكة ؟ فمن المعروف أن « كتب الوفاء » في حياتنا نادرة ، صحيح أن هناك كتب وفاء لطه حسين والعقاد وإحسان عباس ويحى حقي ، وإبراهيم مدكور ، ولكنها في مجموعها قليلة ، وأخشى أن أقول « شحيحة » ذلك لأنه ما اكثر الذين يستحقون التكريم في حياتنا العربية ولكننا لا نتعامل بسخاء مع هذه الظاهرة ، وعلى كل فانطلاقا من « ظاهرة الوفاء » لشاعرة حفرت اسمها بعمق في الحياة الأدبية ، ولأستاذة جامعية علّمت الكثيرين والكثيرات في عدد من الجامعات العربية ، والعطاء خصب متلاحق كان حظّ جامعة الكويت منه الكثير .. نبتت فكرة هذا الكتاب بمناسبة طلبها التفرّغ من الجامعة للكتابة ،

ولقد جاء في ذهني ــ أول ما جاء ــ أن يكون الكتاب عددا من الدّراسات الحرّة في أيّ مجال من مجالات الأدب العربي كما فعل بعض الزّملاء ، ولكن سرعان ما برقت في ذهني فكرة أن الدراسات في الكتاب يجب أن تدور حول نازك الملائكة شاعرة وباحثة ، ذلك لأنها متعددة الجوانب ، ولأن الباحثين سيجدون عندها عوالم جادّة ورصينة ، وبالفعل تغلبت هذه الفكرة على وكان أن كتبت لزملائي في قسم اللغة العربية بجامعة الكويت ، ولزملاء من جامعات أخرى .. وكانت هذه الاستجابة ، وكان هذا الكتاب .

وفي الوقت نفسه لم نرد أن يكون هذا الكتاب مهرجانا للتكريم العاطفي ، وإنما قصدنا أن نقيم لها مهرجانا علميا يليق بمكانتها الشعرية ، وأستاذيتها في الجامعة ، ولهذا كانت هذه الحرية الشاملة لمناقشة الشّاعرة ، والدّخول معها في حوار ، وجدل . بل ومخالفة ، وكانت النتيجة هذا « الحصاد » الوفير من الموضوعية ، ومن التّقدير للذين يعملون فيحسنون العمل ، والذين يهبون أنفسهم وعمرهم من أجل إخصاب الكلمة العربية ، وإزهار الفكر العربي .

إن هذا الحشد الذي يقف وراءه هذا العدد الوفير من أساتذة الجامعات يؤكد ما للشاعرة من مكانة ، وما للباحثة من تقدير ، كما يؤكد أننا نتعامل مع ما سميناه « ظاهرة الوفاء » .

وأخيرا ..

فإذا كان لا بّد من كلمة خاتمة فهي الشكر ــ كلّ الشكر ــ للزملاء الذين أسهموا معنا في إقامة هذا المهرجان العلمي ، وهي الدّعاء للشاعرة بمزيد من العطاء ، بل وهي الشكر لنازك الملائكة لأنها أتاحت لعدد من أساتذة الجامعة أن يلتقوا ، ويتجاوروا في كتاب يحمل اسمها .

ولا يفوتني أن أذكر أن وراء ترتيب المواد اجتهاد شخصي في خلق

« انطباع متتابع » عن الشاعرة في ذهن القارىء ، آملا أن يكون هذا الكتاب مقدمة لعمليات تكريم تقام للشاعرة في عالمنا العربي ، وفاء لما قدّمت ، وتقديرا لما أبدعت .

والله من وراء القصد ،،،

الكويت ٢٨ مارس ١٩٨٣

الفصل الأوّل

نازك مع الشعر والحياة

نازك الملائكة «وقضايا الشعر المعاصر»

هاشم ياغي

كلية الآداب ــ الجامعة الأردنية

نازك الملائكة علم من أعلام الشعر والكتابة في عصرنا الحديث تصدت لقضايا أدبية متعددة في كتب لها معروفة وأنتجت دواوين شعرية لها مكانتها في شعرنا الحديث . ونازك الملائكة محاضرة متمكنة أتيح لي أن أزاملها في جامعة الكويت سنتين كاملتين ، وقد سرني أن تسنح لي هذه الفرصة .

ولعل ما لمسته في بعض أحاديثي المشافهة معها حول موسيقى الشعر العربي هو الذي ساعد على تناولي كتابها « قضايا الشعر المعاصر » هنا فالحديث مع نازك حول موسيقى الشعر وقراءة كتابها هذا يؤكد أن أذن نازك الداخلية أذن مرهفة دقيقة التأثر دقيقة التلقي تبصر مواقع الايقاع والموجات الصوتية بشكل عميق .

ولعلي لا أبالغ اذا قلت إن كتاب « قضايا الشعر المعاصر » كتاب في موسيقى الشعر ، غربل الأوزان المعروفة في تراثنا وربط ربطا يقظا بين ما عرف في عصورنا الأدبية العربية من أشكال الموسيقى الشعرية وبين ما هو بارز من أشكال الموسيقى الشعرية العربية في مرحلتنا التاريخية الحاضرة .

لقد استقصت نازك الملائكة جوانب من أوزان الشعر العربي التي اكتشفها الخليل بن أحمد بقدرته الفذة ، وكذلك استقصت جوانب من موسيقى الشعر العربي الحديث وحاولت أن تضع قواعد عروضية للشعر الحديث الذي أطلقت عليه « الشعر الحر » فحددت ثمانية بحور شعرية يجري في نطاقها نظم الشعراء المعاصرين قصائد حرة ، ووقفت وقفة متأنية فاحصة عند أشطر الشعر الحر وعند تفعيلاته مما يدل على أنها معنية عناية كبيرة بموسيقى الشعر الحر .

أما وقفتها عند « البند » وعلاقته بموسيقى الشعر القديم وبموسيقى الشعر

الحديث فدليل آخر على تمرسها الناضج بالموسيقى الشعرية عامة .

ولقد كتبت نازك مقدمة للطبعة الخامسة من كتابها هذا وألحت على ترسيخ عدد من القضايا التي وردت في الطبعة الأولى من الكتاب وإن خففت من تشددها في القليل من قواعدها ، فهي تقول (ص ٢٣ من الطبعة السادسة) .

« إن ضرورة تجانس التفعيلات في ضرب القصيدة قاعدة صحيحة اذن ، ولكن من الممكن أن ندخل عليه تلطيفا يسمح بجمع تشكيلات معينة دون غيرها . والواقع أنني في عام ١٩٥٧ م قد جعلت القانون صارما شاملا دون أن استثني منه حالة . وها أنا ذي أدعو الآن وألطفه وأرقرق فيه ليونة لا بد منها يمليها عليّ طول ممارستي للشعر الحر نظما وقراءة » .

وحبذا لو أن نازك تركت التشدد عامة في رسم قواعد ما أطلقت عليه الشعر الحر لتتيح لهذا الشعر أن يتخذ أشكالا متعددة قبل أن يهب أصحاب القواعد والقوانين الى تقييده تقييدا صارما وخاصة بعد أن أقنعت نازك نفسها أن رسم هذه القواعد لحركة الشعر الحر على يديها إنما هو رسم صارم لا هوادة فيه ، وبعد أن مضى على نشوء هذه الحركة في رأيها خمس عشرة سنة تقريبا . وهل من العدل أن نحدد تحديدا قاطعا أو كالقاطع سمات وليد عمره خمس عشرة سنة يلبس ملابس حركة كبيرة من حركات النشاط الإنساني .

لقد كتب الصديق الزميل الدكتور عبد الهادي محبوبة (وهو زوج الشاعرة نازك الملائكة) مقدمة مضيئة مبصرة للطبعة الأولى من كتاب « قضايا الشعر المعاصر » وأشار فيما أشار الى من سبق محاولة نازك في نظم شعر حر ، ومن سبق بدر شاكر السياب كذلك . وكانت إشارته للمناخ العام الذي سبق جهود نازك الملائكة في موسيقى الشعر إشارة ساطعة الدلالة ، وخاصة ما بيّنه من جهود جماعة من شعراء المهجر ، ومن جهود جماعة الديوان بزعامة العقاد ، ثم من جهود جماعة أبولو . ولعل ما جاء على أيدي محمد فريد أبي حديد وخليل شيبوب ومحمد مصطفى بلوي وعلي أحمد باكثير وغيرهم من شعر في هذا الشأن ، أن يكون أقوى حافز على إعادة النظر في هذا الذي

ذهبت اليه نازك الملائكة وغيرها ممن يظنون أن انبثاقة الشعر الحر جاءت في سنة ١٩٤٧ أو انطلقت منذ سنة ١٩٥٢ م كما يذهب الدكتور محمد النويهي .
أما ما نقلته نازك نفسها عن كتاب الدكتور أحمد مطلوب « النقد الأدبي الحديث في العراق » من قصيدة عنوانها (بعد موتي) نشرتها جريدة العراق ببغداد ١٩٢١ م تحت ما أسمته (النظم الطليق) ، فأمر يدعو نازك الى الإقلاع عن هذه الأوليات والفضل فيها . فنازك الملائكة تصر في مقدمتها للطبعة الخامسة من هذا الكتاب على أن تجعل فضل السبق لها وحدها في نظم الشعر الحر ، وتصر على أن تجعل هذه الظاهرة تنبثق كما ذكرنا في سنة ١٩٤٧ م .

لهذا أحب أن أقف وقفة متأنية عند هذه الدعوى ـــ دعوى السبق باكتشاف الشكل الحديث لهذا الشعر الحر ، فهذه الدعوى قضية من أبرز القضايا في كتاب نازك الملائكة هذا .

وأحب كذلك أن أضيف الى ما ورد في مقدمة الدكتور عبد الهادي محبوبة أمرا قد ينفع في هذا الصدد لأن هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث لم تنبثق انبثاقا وإنما أثمرتها عوامل التغيير في تركيب المجتمعات العربية الحديثة فانبرى عدد من الذين تصدوا لمشكلات التجديد واسهموا بما اسهموا سواء بشكل مباشر وغير مباشر وساعدوا على انتاج ما ينسجم مع تلك العوامل ـــ عوامل التغيير .

فنحن نعلم مثلا أن سليمان البستاني قد بدأ في تعريب إلياذة هوميروس ١٨٨٧ وانتهى من التعريب سنة ١٨٩٥ ثم أصدر الإلياذة بشروحها وحواشيها ومقدماتها ومعجم في آخرها في مطبعة الهلال بمصر سنة ١٩٠٤ . واصطدم البستاني عند تعريب الإلياذة بمشكلات تتصل بشكل الشعر العربي ومضمونه وحاول حل بعض هذه المشكلات .
قال البستاني في ذلك :

« لا بد للشارع في تعريب منظومة كالإلياذة أو نظم ملحمة على مثلها من أن يقف طويلا ، ويتردد برهة قبل أن يعين أوزان منظومته وقوافيها . وليس لنا

في أوضاع السلف أصول يرجع اليها في مثل هذه الحال . وهيهات أن يتسنى وضع مثل هذه الأصول فيتقيد كل بحر من بحور الشعر بباب من أبوابه ، أو تتعين كل قافية من القوافي لمعنى من المعاني . فقد نظم العرب كل معنى على كل بحر وكل قافية ، وأجادوا .

والقريحة الجيدة نقادة خبيرة إذا طرقت بابا انفتح لها ملء رغبتها فتقع على البحر والقافية ، وهي لا تعلم من أين تأتي لها أن تقع عليهما ، وإنما هو الشعور يدفعها الى حيث يجب أن تندفع » .

ثم يتحدث بعد الخوض في مشكلات الشعر الشكلية والمضمونية ويقول : « فحسبنا إذن فتحا لهذا الباب أن ننبه اليه ، فنذكر موجزين خلاصة ما اتضح لنا بالتطبيق والمقابلة » .

« فالطويل بحر ضخم يستوعب مالا يستوعب غيره من المعاني ويتسع للفخر والحماسة والتشابه ، والاستعارات وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال . ولهذا ربا في شعر المتقدمين على ما سواه من البحور لأن قصائدهم كانت أقرب الى الشعر القصصي من كلام المولدين » .
ثم يقول البستاني :

« والبسيط يقرب من الطويل ولكنه لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب والألفاظ مع تساوي أجزاء البحرين ، وهو من وجه آخر يفوقه رقة وجزالة وعذوبة ولهذا قل في شعر أبناء الجاهلية وكثر في شعر المولدين » .
وبهذا المستوى يتكلم البستاني على بحور الشعر العشرة التي نظم عليها الإلياذة معربا ويقول بعد ذلك .

« تلك هي الأبحر العشرة التي نظمت عليها الإلياذة ، فقد ترى النشيد كله بحرا واحدا وقصيدة واحدة ، وقد تتعدد الأبحر والقصائد على مقتضى ما تراءى لي في سياق الكلام » وبمستوى كلامه على بحور الشعر ومدى إفادته من هذا الكلام في التطبيق على تعريب الإلياذة تكلم على القوافي العربية .

ولم يقتصر الوقوف على مشكلات الشعر العربي الحديث في هذه الفترة على سليمان البستاني ، وإنما نجد من بين الذين تصدوا لبعض هذه المشكلات الأب خليل إده ، فيقول من كلام له عقب به على صنيع البستاني :

ولما كان قصده ــ أي البستاني ــ تعريف الشرقيين بالإلياذة وتمثلها تمثلا صحيحا يطبع في نفوسهم الخيال الذي يطبعه الأصل اليوناني إن أمكن ، أراد أن يستعين بالنظم . وعلى كل حال فقد أحرز في الإقدام على هذا المشروع شرفا يقدره حق قدرة من زاول فن الترجمة فضلا عن أنه بيّن للأدباء بيانا حسيا ما تطيق أوزاننا العربية حمله من أساليب الفنون الأدبية .

وبعد أن يتكلم خليل إده عن سعة البحر السداسي الذي نظم فيه هوميروس وما فيه من لين قال يقارن بينه وبين أوزاننا العربية . « فليس عندنا في الأوزان العربية ما يقابله ، إذ كل الأبحر مقفاة ، فمستحيل على الشاعر العربي أن ينظم ألوفا من الأبيات على قافية واحدة ، ولو تهيأ له ذلك لنفرت منه الأذن لتوالي نغمة واحدة ، فلا بد من تغيير القوافي ، ولكن القوافي لا يجوز تغييرها الا اذا تعددت ضروب النظم من قصيدة ورجز وتخميس الخ ....

وهنا يبرز خليل إده فكرة من أبرز الافكار التي قيلت في تطور الشعر العربي الحديث ، قال :

« وإذا سمح لنا القارىء ذكرنا له بعضا من العوامل التي تؤثر في الوزن والإيقاع ، فتحيله عن وجهته الى وجهة أخرى ، وأولها الزحافات ، فإن في طريقة استعمالها حكمة لا يقدر عليها إلا المطبوع من الشعراء .

قال ابن رشيق في كتاب (العمدة) : ومن الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن ... مثال مفاعلين في عروض الطويل التام يصير مفاعلن في جميع أبياته . ومنه ما يستحسن قليله دون كثيره ، ومنه ما يتحمل على كره ، ومنه قبيح مردود . وقال الأصمعي : (الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها الا الفقيه) فنرى من أقوال ابن رشيق والأصمعي بأي تحرز ينبغي على الناظم أن يستخدم الزحافات . واليك مثلا يبين لك شدة اختلاف الرّنة الإيقاعية باختلاف الزحافات المستعملة » .

وهنا يتناول خليل إده الرنة الإيقاعية ثم تقاطيع الكلم المنظومة ثم النبر تناولا موفقا ، ويعقب بعد ذلك على كلام البستاني في القوافي والمعاني فيقول : « فيرى القارىء كيف توسع المعرب في الأوزان العربية ولم يثنه عن نهج هذه المسالك كونها غير مألوفة ، وهو اعتبار يمنع كثيرين عن الإقدام ظنا منهم أن العرب طرقوا كل الأبواب ، ولم يدعوا منهجا إلا سلكوه ، وهو وهم عظيم ، أقل اضراره تثبيط الهمم واخماد نيران القرائح الوقادة » . وهكذا نرى أن مشكلات الشعر وموسيقاه لم تجيء طفرة واحدة، وانما هو مناخ عام أظل العرب في عصرهم الحديث فتفاعل به من تفاعل وأسهم فيه من أسهم حتى جاءت التفعيلية لتكون حجر الزاوية في نظم أشطر الشعر .

ولعل ما يثير الغرابة أن يجد المرء نازك الملائكة نفسها تقول في مقدمة الطبعة السادسة لكتابها « قضايا الشعر المعاصر « : عام ١٩٦٢ صدر كتابي هذا ، وفيه حكمت أن الشعر الحر قد طلع من العراق ومنه زحف الى أقطار الوطن العربي . ولم أكن يوم قررت هذا الحكم أدري أن هناك شعرا حرا قد نظم في العالم العربي قبل ١٩٤٧ سنة نظمي لقصيدة (الكوليرا) . ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة قد ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ ١٩٣٢ ، وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين المعلقين لأنني لم أقرأ بعد تلك القصائد في مصادرها . واذا أسماء غير قليلة ترد في هذا المجال منها اسم علي أحمد باكثر ، ومحمد فريد أبي حديد ، ومحمود حسن اسماعيل ، وعرار شاعر الأردن ، ولويس عوض وسواهم ، ثم عثرت أنا نفسي على قصيدة حرة منشورة قبل قصيدتي ، وقصيدة بدر شاكر السياب للشاعر بديع حقي وهذا مقطع منها :

أيّ نسمة
حلوة الخفق عليله
تمسح الأوراق في لين ورحمه
تهرق الرعشة في طيات نغمه
وأنا في الغاب أبكي

أملا ضاع وحلما ومواعيد ظليله
والمنى قد هربت من صفرة الغصن النحيله
فامحى النور وهام الظل يحكي
بعض وسواسي وأوهامي النحيله

ثم إن الباحث الدكتور أحمد مطلوب قد أورد في كتابه « النقد الأدبي الحديث في العراق » قصيدة من الشعر الحر عنوانها « بعد موتي » نشرتها جريدة العراق ببغداد سنة ١٩٢١ تحت عنوان ، « النظم الطليق » وفي تلك السنة (المبكرة من تاريخ الشعر الحر لم يجرؤ الشاعر على اعلان اسمه وانما وقع (ب.ن) وهذا نص اقتبسه الباحث من تلك القصيدة :

اتركوه لجناحيه حفيف مطرب
لغرامي
وهو دائي ودوائي
وهو اكسير شقائي
وله قلب يجافي الصب غنجا لالكي
يملأ الإحساس آلاما وكي
فاتركوه ، إن عيشي لشبابي معطب
وحياتي
بعد موتي ١٠ هـ

قلت قبل اقتباسي هذا النص الطويل الذي تعمدت إطالته ، لعل ما يثير الغرابة أن تطّلع نازك الملائكة نفسها على هذه الملاحظات والقصائد الحرة والتنبيهات ممن أوردها ثم تواصل إصرارها على أنها هي وحدها صاحبة الفضل الأول والأخير في اكتشاف شكل الشعر الحر سنة ١٩٤٧ م وآية هذا ما نجده من إصرار في أماكن متعددة في كتاب « قضايا الشعر المعاصر » بشكل صريح وبشكل ايمائي أيضا ، ولعل اقتباس النص التالي الطويل من مقدمتها للطبعة السادسة (ص ١٥ ــ ١٦) أن يبين ذلك ، قالت نازك معقبة على ما ظهر قبلها من قصائد في الشعر الحر :

« والظاهر أن هذا أقدم نص من الشعر الحر ــ وتقصد به النص السابق للشاعر ب.ن) وعنوانه :
« بعد موتي » ــ « والسؤال المهم الآن : هل نستطيع أن نحكم بأن حركة الشعر الحر بدأت في العراق سنة ١٩٢١ م أو أنها بدأت في مصر ١٩٣٢ م ؟ والواقع أننا لا نستطيع ، فالذي يبدو لي أن هناك أربعة شروط ينبغي أن تتوافر لكي نعتبر قصيدة ما أو قصائد هي بداية هذه الحركة ، وسأدرجها فيما يلي :

١ . أن يكون ناظم القصيدة واعيا الى أنه قد استحدث للقصيدة أسلوبا وزنيا جديدا سيكون مثيرا أشد الإثارة حين يظهر للجمهور .
٢ . أن يقدم الشاعر قصيدته تلك (أو قصائده) مصحوبة بدعوة الى الشعراء يدعوهم فيها الى استعمال هذا اللون في جرأة وثقة ، شارحا الأساس العروضي لما يدعو إليه .
٣ . أن تستثير دعوته صدى بعيدا لدى النقاد والقراء فيضجون فورا سواء أكان ضجيج اعجاب أم استنكار ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيها الدعوة .
٤ . أن يستجيب الشعراء للدعوة ويبدأوا فورا باستعمال اللون الجديد وتكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربي كله » .

وتمضي نازك الملائكة فتعقب على هذه الشروط الأربعة التي استخرجتها وأمعنت تفكيرا في تفصيلها كي تجعل فضل السبق في اكتشاف شكل الشعر الحر لها وحدها فتقول :

« ولو تأملنا القصائد الحرة التي ظهرت قبل عام ١٩٤٧ لوجدناها لا تحقق أيا من هذه الشروط ، فإنها مرت ورودا صامتة على سطح تيار ، وجرفها الصمت فلم يعلق عليها أحد ، ولم يتقبلها شاعر واحد ، فضلا عن أنها لم تكن مصحوبة بدعوة رسمية تثبت القاعدة العروضية لهذا الشعر الجديد وتنادي الشعراء الى استعماله . يضاف الى ذلك أن ناظميها أنفسهم لم يكونوا شاعرين بأهمية ما صنعوا على أي وجه من الوجوه ، ولذلك لم يستمروا في استعماله وإنما تركوه وشيكا بعد قصيدة واحدة أو اثنتين ، وعادوا الى أسلوب الشطرين

كأن لم يكن شيء .

وعلى هذا فإن القصائد الحرة التي نظمت قبل سنة ١٩٤٧ قد كانت كلها ـــ ارهاصات ـــ تتنبأ بظهور حركة الشعر الحر . ولأولئك الشعراء دورهم الذي نعترف به أجمل الاعتراف ، فإنهم كانوا مرهفين فأهتدوا الى أسلوب الشعر الحر عرضا ، وإن كانوا لم يشخصوا أهمية ما طلعوا به ، ولا هم صمدوا واستمروا ينظمونه . ولعل العصر نفسه لم يكن مهيئا لتقبل الشكل الجديد إذ ذاك ، ولذلك جرف الزمن ما صنعوا ، وانطفأت الشعلة فلم تلتهب حتى صدر « شظايا ورماد » عام ١٩٤٩ ، وفيه دعوتي الواضحة الى الشعر الحر » .

وهكذا نرى إصرار نازك الملائكة على أنها هي وحدها صاحبة الفضل في السبق الى اكتشاف الصورة الموسيقية أو العروضية للشعر الحر . وما أريد أن أقف طويلا عند هذه الشروط الأربعة التي جهدت نازك في استخلاصها كي **تظل على موقفها من قضية « أولية » هذا الشعر ، فهي شروط تحمل الرد عليها في طياتها ، ومن قال لها ممن سبقها من الشعراء إنهم لم يكونوا واعين الى استحداث ما استحدثوا ، ومن قال أيضا إن هذه الدعوة التي تكاد نازك تشبهها بدعوة النبوة ينبغي أن تكون مصحوبة بضجة وبنداء رسمي يدعو الشعراء الى استعمال هذا اللون في جرأة وثقة .**

أما قول نازك في مقدمة الطبعة السادسة لكتابها (ص ١٧) « أحب أن أثبت في ختام هذا الحديث اعتقادي بأنني لولم أبدا حركة الشعر الحر ، لبدأها بدر شاكر السياب يرحمه الله ، ولو لم نبدأها أنا وبدر لبدأها شاعر عربي آخر غيري وغيره » .

فإنها قوله يقصد بها حذف الفضل عن السياب وعن أي شاعر عربي آخر . ولو أردت تعليقا عابرا على هذا الصنيع لقلت للزميلة نازك :

أوردها سعد وسعد مشتمل
ما هكذا تورد يا سعد الإبل

وقبل أن أختم الكلام على قضية « أولية » الشعر الحر لأتناول غيرها من لقضايا البارزة في كتاب « قضايا الشعر المعاصر » أود أن أشير الى أمرين هما صفوة الحديث في هذا الشأن :

الأمر الأول :

أن التطور في الشعر العربي الحديث لم يكن كما يظن بعض النقاد أو الكتاب من صنيع فرد أو اثنين أو ثلاثة ، بل هو وليد تيار عام اقتضته عوامل التغير والتطور في مسيرة المجتمعات العربية في العصر الحديث ولهذا ينبغي أن نعيد النظر في إصرار نازك الملائكة ، وبدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتي ، وجبرا ابراهيم جبرا وبعض من شايعهم على أن بداية اتجاه الشعر العربي الحديث الجديد كانت ١٩٤٦ أو ما بين ١٩٤٧ ، وسنة ١٩٤٩ ، وأن نعيد النظر كذلك في هذا الذي ذهب اليه الدكتور محمد النويهي من أن انطلاقة الشعر العربي الجديد كانت مع انطلاقة مصر بثورتها ١٩٥٢ م .

إن هذه الأوليات أو الإصرار على من سبق غيره من الشعراء في خلق هذا الشعر العربي الجديد مدعاة الى المآخذ ومدعاة بصورة خاصة الى حجب مواكب من عوامل التغير والتطور الاجتماعية ، وتسليط الأضواء فقط على العامل الفردي .

وليس الشعر العربي في العصر الحديث بمعزل عن بقية ألوان النشاط الأدبي ، فالقصة القصيرة التي اتجهت بعد محاولات وحوار بين التراث القصصي العربي وبين الطراز الأوروبي وغيره من طرز المعمار القصصي اتجهت (القصة القصيرة) آخر الأمر في بناء معمارها الى النمط الأوروبي في الدرجة الأولى وكذلك الرواية والمسرحية في الأدب العربي الحديث .

ولم يكن هذا الاتجاه العام في ألوان الأدب العربي الحديث بمعزل كذلك عن سائر ألوان النشاط في المجتمعات العربية الحديثة ، فقد اتجهت ألوان النشاط السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي عامة نحو الأنماط والنماذج الأوروبية في الدرجة الأولى بحيث صرنا نرى أشكالا سياسية كالأحزاب السياسية

والوزارات والدوائر ، وأشكالا اقتصادية كالبنوك والأسهم والسندات والبورصات والمعاملات التجارية والصناعية وغيرها من عناصر الحياة الاقتصادية في أزياء أوروبية وأمريكية ، وحتى صرنا نرى عناصر الثقافة كالصحف بأنواعها والمطبعة وشكل المدارس ودور النشر والأندية الثقافية والاجتماعية والتركيب الطبقي في المجتمعات العربية الحديثة تتجه الى أنماط أوروبية وأمريكية حتى الأزياء وبناء البيوت الحديثة وترتيب أثاثها وأنواع ما فيها من امتعة والمواصلات ودور السينما والمسارح وكثير من الأنماط الموسيقية اتجهت الوجهات نفسها ، لهذا كان من الطبيعي أن تصبح صلة الشعراء وغير الشعراء من منتجي الألوان الأدبية بعيدة شيئا فشيئا عن الأنماط التراثية العربية ، وأن تصبح موسيقى الأوزان العربية الخليلية التراثية أقل حضورا في آذان الشعراء العرب المعاصرين منها في آذان أسلافهم من الشعراء القدامى . ومن هنا لا نجد غرابة في أن يتجه تعبير الشاعر العربي الحديث الى أن تكون وحدة الشطر الشعري لديه هي التفعيلة ، وأن تكون هذه التفعيلة في حقيقتها هي ابنة مجموعة التفعيلات في أشطر القصيدة القديمة وأن يكون ذلك كله في مسيرة تدريجية يسهم في بلورتها عدد كبير ممن يعبرون عن المناخ العام في الحياة العربية المعاصرة .

والأمر الثاني :
الذي أود أن أشير اليه هو أن هذه الأذن العربية الحديثة بحكم ابتعادها تدريجيا عن كثافة الأمواج الموسيقية وحزمها الضوئية الوفيرة مما عرفه الأجداد القدامى من الشعراء العظام حاولت عند بعض الأدباء والكتاب أن تتكىء على الصور الشعرية ، وعلى بعض من نسج الموسيقى وايقاعها لتوجد صورة أسمتها القصيدة النثرية ، وخيل اليها أنها هي التي ابتكرت هذا النمط من التعبير مع أنه له أيضا ما سبقه من محاولات لعل من ابرزها محاولة أمين الريحاني في سنة ١٩٠٥ ثم في سنة ١٩١٠ .

ولعل الذي لا تخطئه العين في كل هذا الذي قيل حول الشعر العربي الحديث أن العناية الفائقة للقائلين قد انصبت على الشكل أكثر من انصبابها على

المضمون . وكأن محاولات الانفلات من ربقة الأوزان التقليدية وما فيها (وهي محاولة قديمة في تاريخ الشعر العربي) ومن شكل القصيدة العام التقليدي هي المقصودة بالتجديد ، وكأن الانتصار في هذا الميدان وما صحبه من تهويل ومبالغات خاصة بالفترة القريبة التي لا تعلو السنوات العشرين الماضية أو ما يقاربها هو الأساس أو الجوهر في شخصية الشعر العربي الحديث . إن هذه المحاولات تكاد تنسى تاريخ الشعر العربي منذ القدم وتكاد تنسى أن هذا الشعر عرف من دعا حتى الى الاكتفاء في البيت من الرجز بتفعيلة واحدة فقط . لكن لا بأس إنّ نجاح المحدثين مع ذلك كسب كبير .

أما بعد هذه الوقفة عند قضية أولية الشعر الحديث فإن الكلام الذي قالته نازك الملائكة عن « المزايا المضللة في الشعر الحر ــ ص ٤٠ ــ ٤٩) كلام جدير بالتنبيه اليه وخاصة الى ما ختمت به نازك (ص ٤٨ من كتابها) حين قالت : « مؤدى القول في الشعر الحر أنه ينبغي ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان ، لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها ، بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة ، وانعدام الوقفات ، وقابلية التدفق والموسيقية .

ولسنا ندعو بهذا الى نكس الحركة ، وإنما نحب أن نحذر من الاستسلام المطلق لها ، فقد أثبتت التجربة عبر السنين الطويلة ، أن الابتذال والعامية يكمنان خلف الاستهواء الظاهري في هذه الأوزان »

ثم تقول نازك :

« واذا صح لي أن أطرح نبوءة جديدة ، أبنيها على مراقبتي للموقف الأدبي في وطننا العربي اليوم فأنا أتنبأ بأن حركة الشعر الحر ستصل الى نقطة الجزر في السنين القادمة ، ولسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية » .

ولعل هذا القدر كاف في التعبير عن قضية أولية الشعر الحر . ولعل من المفيد أن نبحث في قضية أخرى تتناول الأسباب التي ساعدت على صدور حركة الشعر الحر في رأى نازك فهي جديرة بوقفة متأنية .

تقول نازك حول هذه الأسباب :

« كان السؤال الذي انصبت حوله مناقشات المعترضين على « البدعة » يتركز حول الأسباب التي دفعت هذه ــ الفئة الضالة ــ من الشباب الى تبني حركة لقلب الأوزان العربية . وقد ذهبوا في التأويل مذاهب شتى ، فقال بعضهم : إن الشباب مولع بالإغراب والشذوذ ، وقال آخرون : إن الجيل الجديد كسول يضيق بالجهود ولا يصبر على متاعب الشطرين وأهوال القافية الموحدة فتخلص الى السهولة . ورأت فئة ثالثة أن الحركة بمجملها منقولة عن الشعر الأوروبي ولا علاقة لها بالشعر العربي . والحق أن هذه المزاعم لا تخلو من مثل ذلك الصدق العفوي الذي نجده مصاحبا حتى لأكثر الأحكام بعدا عن رصانة التأمل ووضوح القصد » .

وبعد أن تعقب نازك على هذه الأسباب التي تعدها ساذجة ومتسرعة تحاول أن ترد حركة الشعر الحر الى أسباب تقودها ضرورة اجتماعية وتقول ضمن ذلك : « والحق أن في إمكاننا أن نعد حركة الشعر الحر حصيلة اجتماعية محضة تحاول بها الأمة العربية أن تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث ، شأنها في هذا شأن سائر الحركات المجددة التي تنبعث اليوم في حياتنا ، في مختلف المجالات .

إن العوامل الاجتماعية الموجبة التي جعلت الشعر الحر ينبثق ، كثيرة ولكننا سنحصي منها في بحثنا هذا أربعة وكلها ، كما سنرى ، تتعلق بالاتجاهات الاجتماعية للفرد العربي المعاصر ، وترتكز الى تفاصيل القديم وخصائص الشعر الحر نفسه » .

ثم تتناول نازك العوامل التي قالت إنها أربعة فتجدها خمسة هي :

١ ــ النزوع الى الواقع

٢ ــ والحنين الى الاستقلال

٣ ــ والنفور من النموذج

٤ ــ والهرب من التناظر

٥ ــ وايثار المضمون

وهنا تفصل نازك كلامها حول هذه العوامل الخمسة ، فتقول ضمن كلامها على (النزوع الى الواقع) : « تتيح الأوزان الحرة للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية الى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا . وقد تلفت الشاعر الى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده لأنه من جهة، مقيد بطول محدود للشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها ، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية .

أما القيود التي تضيق آفاق الأوزان القديمة ، فهي تلوح للفرد المعاصر ترفا وتبديدا للطاقة الفكرية في شكليات لا نفع لها ، في وقت ينزع فيه هذا الفرد الى البناء والإنشاء والى إعمال الذهن في موضوعات العصر ، إنه يكره أن يضيع جهوده في إقامة هياكل شعرية معقدة ، لها من الرصانة والهيبة أكثر مما يطيق ، ولعل الرصانة الشديدة منفرة للذهن العامل الذي يريد البناء » .

ثم تضيف نازك الى هذا الكلام حول النزوع الى الواقع :

« وهو أي الشاعر المعاصر — فرد في مجتمع يعمل ويبني — يضيق بهذا الجو الكسول النعسان ، وهذه الجمالية المفروضة فرضا ، إنه يريد أن يكون شعره مفكرا ، إيجابيا ، طويل العبارة ، فلا تسمح له بذلك الغنائية العالية في الأبحر الشطرية » .

وقد تعمدت أن أنقل هذا النص الطويل من كلام نازك الذي يثير في النفس الاستغراب والتعجب لأن الشعراء العرب القدامى الذين كانوا يبنون معمارهم الفني وفق الأبحر الشطرية كانوا في عصر صدر الإسلام وفي العصر الأموي وفي العصر العباسي يعيشون في مجتمع يعمل ويبني حضارة أصيلة ، وما أظن أن شعراءنا المعاصرين الذين يبنون معمارهم الفني وفق وحدة التفعيلة يعيشون في مجتمع قادر على البناء كالمجتمع العربي الإسلامي القديم سواء في السياسة أو الاقتصاد أو أصالة الثقافة أو غيرها من أنواع النشاط الإنساني الحضاري . ويبدو أن الرومانسية التي رأتها نازك في العصور العربية المتحضرة والبناء هي غير الرومانسية التي درج على تسميتها فلاسفة الاجتماع والنقد والتي أطلقها هؤلاء الفلاسفة على نزعة الأدب والسياسة وسائر أنواع النشاط لدى

البورجوازية التي أدالت من الاقطاعية الأوروبية وأنواع نشاطها . ثم إن الواقعية التي اطلقتها نازك على هذه الحياة التي يحياها الشعراء المعاصرون البورجوازيون في مجتمعات عربية يتصدر البورجوازيون تدبير الحياة فيها إنما هي واقعية غربية ، فهي الرومانسية المتعارف عليها .

أما كلام نازك حول العامل الثاني وهو الحنين الى الاستقلال فكلام فيه بعض الغرابة أيضا وخاصة حين تقول « يحب الشاعر الحديث أن يثبت فرديَّته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم ، إنه يرغب في أن يستقل ويبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات العصر ، يريد أن يكف عن أن يكون تابعا لامرىء القيس والمتنبي والمعري » .

وهل كان الشعراء القدامى ذوي شخصية واحدة صبت في قالب واحد حال دون أن يكون كل واحد منهم ذا شخصية مغايرة لشخصيات الأخرين . إن المتنبي لم يكن كامرىء القيس ، والمعري لم يكن كالمتنبي وإن كل شاعر أصيل مثل البحتري وأبي تمام وكعب بن زهير والمثقب العبدي وغيرهم كان يمتاز بشخصية مستقلة لم تحل البحور الشطرية دون استقلالها التام .

وأما كلام نازك حول العامل الثالث وهو النفور من النموذج وخاصة ص ٦٠ ففيه غرابة كذلك وفيه تناقض مع كلامها نفسها ص ٤٨ ، إنها تقول ص ٦٠ ضمن ما تقول حول النفور من النموذج « لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجا الى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عبارته » . ثم تقول « الواقع أن إحدى خصائص الفكر المعاصر أنه يكره النسب المتساوية ويضيق بفكرة النموذج ضيقا شديدا فما يكاد يقع على اتساق متعاقب منتظم في جهة من جهات حياته حتى يشتاق الى أن يحدث فوضى صغيرة في مكان منه فيربك النموذج ويخرج على الرتابة » .

ونازك نفسها تقول ص ٤٨ ضمن كلامها على عيوب الوزن الحرّ : « يرتكز أغلب الشعر الحر ــ ثمانية بحور منه من عشرة ــ الى تفعيلة واحدة .

وذلك يسبب فيه رتابة مملة خاصة حين يريد الشاعر أن يطيل قصيدته » .

إن كلام نازك الذي يناقض سابقه من كلامها نفسها في حاجة الى إعادة النظر والى التعمق الكبير في قضية الهندسة الصوتية القديمة والحديثة ، لأن الشاعر العظيم كالجواد العظيم لا يؤوده أي حاجز من الحواجز الشكلية ، فطاقة الشاعر الفنية كطاقة الجواد السباق لا تجد أي مشقة في تخطي جميع القوالب والحواجز الشكلية ، فما كان زهير بن أبي سلمى ولا المتنبي ولاشكسبير مثلا بعاجزين أمام الموديلات الفنية التي كانت في عصورهم .

وأما العامل الرابع الذي تكلمت نازك عليه وهو الهرب من التناظر فيثير العجب كذلك وخاصة حين تربط هذا الربط القريب بين بناء البيوت وبين الأوزان فهي تقول : « في طفولتنا كانت البيوت التي يعيش فيها الناس ببغداد بيوتا شرقية في بنائها ، تتوسطها ساحة واسعة قد تكون فيها حديقة صغيرة يطلقون عليها اسما فارسيا هو (البقجة) فكان البناء يحيط بهذه الساحة من جهاتها الأربع وإذ أنظر الآن الى الوراء ، ألاحظ أن نظام الشطرين الخليلي في الشعر كان متناسبا مع هذا الطراز في البناء ، لأن الشطرين تتوسطهما فسحة أو سكتة في وسط البيت والواقع أن شكل البناء هذا قد كان هو المستعمل في البلاد الإسلامية منذ العصر الأموي فيما أعلم » .

إن كلام نازك هذا لا يتعمق الصلة بين الطراز الموسيقي للشعر وبين الاتجاه الحضاري العربي في التعبير عن نفسه ، إذ لو كان كلام نازك هذا مقبولا لاحتجنا الى تعليل آخر لتناسب الشعر الجاهلي مع خيام أصحابه . لهذا أعود فاهمس في أذن الصديقة نازك وأقول :

ما هكذا تورد يا سعد الأبل .

وفي العامل الخامس وهو « إيثار المضمون » يرد في كلام نازك ص ٦٣ أمور تتعارض مع كلام نازك نفسها ص ٦٩ ويرد كذلك شطحات تحتاج الى إعادة النظر فيها .

فمما تقوله نازك مثلا : « ولقد جاء عصرنا هذا على أثر العصر المظلم

الذي غلبت فيه على الشعر العربي القوالب الشكلية والصناعية الفارغة ، والأشكال التي لا تعبر عن حاجة حيوية . ووجد الشاعر الحديث نفسه خلفا لأجيال من الشعراء يكتبون الألغاز والمهمل والتشطيرات ولزوم مالا يلزم ، وكل ما يدل على أنهم لا يريدون إيصال مضمون لازم معين الى قرائهم، وإنما همهم أن خلقوا أشكالا مجردة ذات قيمة ظاهرية وحسب ، وقد كان رد الفعل المباشر ، عند الشاعر المعاصر أن يتجه الى العناية بالمضمون ويحاول التخلص من القشور الخارجية . وكانت حركة (الشعر الحر) أحد وجوه هذا الميل ، لأنه — في جوهره — ثورة على تحكيم الشكل في الشعر » .

إن هذا الكلام كان يمكن أن يكون مقبولا لو أن الشعراء الذين جاءوا مباشرة بعد العصر المظلم في تاريخنا الأدبي كانوا شعراء الشعر الحر ولكن البارودي وأحمد شوقي ، وحافظ وخليل مطران ومصطفى وهبي التل وغيرهم من الشعراء العرب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين نظموا على البحور الشطرية ، وكانوا قادرين على التعبير عما في نفوسهم ونفوس مجتمعاتهم بالبحور الشطرية كما فعل الشعراء العرب الكبار في العصور القديمة ، وهل كان شعراء الجاهلية أبعد من الشعراء المعاصرين عن التعبير عن قضايا مجتمعهم ، أحسب أن العكس هو الأصح .

وأما قول نازك ص ٦٣ فيما قالت عن هذا العامل الخامس (إيثار المضمون) : « ومن ثم فإن الأسلوب القديم عروضي الاتجاه يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير ، وكفاءة الانفعال ، ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشاعر . وكل هذا إيثار للأشكال على المضمون » فإنه يكاد يتناقض مع كلام نازك نفسها حين تقول ص ٦٩ : « غير أننا نلح مع ذلك على التذكير بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء . ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر ، ويعني بترتيب الأشطر والقوافي وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة » .

ولعل خير ما أختم به الكلام عن قضية العوامل الخمسة الرئيسية التي رأتها

نازك تحيط بحركة الشعر الحر كلام مبصر لنازك نفسها حيث تقول ص ٦٥ « أما اليوم فنحن في شيء من القلق على الحركة ، تقلقنا هذه المغالاة التي تصاحبها ، وتلك الحدة العصبية التي يكتب بها بعض أنصارها المتحمسين الذين حسبوا أن محاربة آدابنا القديمة جزء من أهداف الشعر الحر . وكأن من الممكن ، على الاطلاق أن نبدع نحن شيئا لم يساهم أجدادنا الموهوبون في تمهيد السبيل اليه منذ ألف سنة . والواقع أن حركة الشعر الحر لن ترسخ في تاريخنا حتى يدرك الشاعر الحديث أن تراثه القديم قد كان هو المنبع الذي ساقه الى إبداع الجديد » .

وهناك قضية ذات أهمية خاصة أثارتها نازك في كلامها على الصلة بين الشعر والحياة هي قضية « الشعر والمجتمع وكنت أحب ألا أتناولها هنا لأن الحديث الذي جاءت به نازك يقوم على مهاجمة أنصار (الشعر والمجتمع) مهاجمة بعيدة كثيرا عن الموضوعية ، تكاد تقرب نازك الملائكة من أنصار (الفن للفن) ، ولو كان لي أن أقترح على الصديقة نازك شيئا لاقترحت عليها أن تتجنب طباعة هذا الجزء من كتابها (أي فصل الشعر والمجتمع ص ٢٩٥ ـــ ٣٠٣) . فهي في رأيي خطفت هذه القضية خطفا ولم تعطها حقها من الدرس وخاصة في ينابيعها الفلسفية، ويكفي أن أشير اشارة عابرة الى ثلاثة مضامين (ص ٣٠٠ ـــ ٣٠١) عالجتها نازك في هذا الشأن وكانت المعالجة بعيدة كثيرا عن الموضوعية . فالدعوة الى اجتماعية الشعر تقوم على فلسفة تعود بالجمالية الشعرية الى جذورها العميقة الضاربة في تركيب المجتمع ، وإلا لما كان هناك فرق بين أدب كورني وراسين وموليير من جهة مثلا ، وبين أدب فيكتور هيجو وأندرية جيد وديها مل . وحين تقول نازك ص ٣٣٠ : « أول هذه المضمونات ـــ وتقصد مضمونات الدعوة الى اجتماعية الشعر أن الدعوة تفصل فصلا قاطعا بين دائرة المواطن الصالح ودائرة الإنسان . ولكي يكون المرء مواطنا صالحا في نظرها ينبغي له أولا أن يتخلص من إنسانيته ، فلا يحب قوس قزح ، ولا ينفعل لمنظر الحصاد ولا تطربه أغاني الحمامة بين النخيل ... » الى آخر ما قالته حول هذا المضمون ، إنما تبين في رومانسية مسرفة أنها لم تعط هذه

الدعوة حقها من البحث فأصحاب هذه الدعوة لم يقولوا هذا ، وإنما أرادوا أن يكون هذا الذي تدعو اليه نازك في متناول الناس . وأن يكون كل عائق يعوق الناس عن أن يمارسوا إنسانيتهم هو من همّ الشعراء المبدعين في معمار فنهم القولي . وحين تقول نازك في هذا الشأن « وأما ثاني المضمونان أي مضمونات الدعوة الى اجتماعية الشعر الغربية التي تختفي خلف هذا الحكم الذي تسوقه الدعوة ، فهو ينتهي بنا الى الحكم بأن الوطنية معنى مرادف للكفاح السياسي وهذا مخالف للمعنى الحقيقي للوطنية ، معنى حب الوطن العربي وحسب أمّا الكفاح السياسي فهو وظيفة النخبة المثقفة من القادة والزعماء والاختصاصيين في كل أمة، ويبدو أن الدعوة تتغافل عن حقيقة أخرى مهمة هي أن الوظيفة العظمى للملايين من المواطنيين في كل بلد هي إعالة أسرهم وتحسين أحوالهم الاجتماعية وتهذيب أبنائهم وانصرافهم انصرافا مخلصا الى أعمالهم » . الى آخر ما ساقته نازك في هذا الصدد فإن هذا يثير العجب في هذا الذي تقوله شاعرة نابهة مثلها . فالدعوة الى اجتماعية الشعر لم تقل أبدا إن الناس ينبغي ألا ينصرفوا الى أعمالهم مخلصين ، ولكنها قالت إن كل المعوقات التي تحول دون انصراف الناس أولا الى أعمال فقط وليس أعمالهم ، وإن كل ما يحول دون أن يكونوا مخلصين ثم كل ما يجعل الناس في إحباط يعود بهم أحيانا كثيرة الى الوراء كما نشاهد في مجتمعاتنا العربية ، كل ذلك تقول الدعوة الى اجتماعية الشعر ينبغي أن يكون من همّ الشعراء النابغين في أوطانهم العربية كي يكون معمارهم الفني معبرا عما يجول في نفوس المواطنين من هموم ومن مشاعر إنسانية .

إن دعوة نازك هذه خطيرة ، وتحتاج الى إعادة نظر . كذلك كلام نازك في المضمون الثالث (ص ٣٠١) من المضامين التي رأتها واستخلصتها من الدعوة الى اجتماعية الشعر ، كلام خطير ويحتاج الى إعادة النظر فيه ، فهي تقول « أما ثالث المضمونات فهو الحكم بأن الشعر لا يملك قيمة ذاتية في المجتمع ، وإنما هو واسطة لغايات أخرى ، وهذا حكم يتجاهل القيم الحيوية التي يملكها الفن في حياتنا الإنسانية بمعزل عن موضوعه » الى آخر ما قالته نازك هنا . وهذا

كلام يتجاهل ما يقوله أنصار اجتماعية الشعر من علاقة جدلية بين الشعر ومجتمعه أو بين الشاعر ومجتمعه ، فهو أي الشعر فاعل ، ومنفعل وكذلك الشاعر مؤثر ومتأثر في آن واحد ، وهذا هو سر هذا الكائن العظيم . وتجريد نازك للشعر من موضوعه يجعلها أقرب الى دعاة (الفن للفن) ، الذين بدأ بعض زعمائهم في العالم العربي يتنصلون من دعوتهم هذه .

ولعل من الغريب العجيب قول نازك في هذه القضية : « وحتى إذا أردنا أن نعتبر الفن لعبا مجردا كما يرى (كانت) و (سبنسر) فسرعان ما ينصرنا المذهب التجريبي الذي يقول بأن اللعب ضرورة بيولوجية فما يلوح لهواً خالصا إنما هو في الحقيقة حاجة إنسانية متأصلة لا بد من اشباعها ، وهذه هي الفائدة الإنسانية للشعر ، وهي فائدة تجعل اهتمام الدعوة ــ أي دعوة اجتماعية الشعر ــ أمرا لا داعي اليه ، فالشاعر يؤدي الى المجتمع الإنساني خدمة جسيمة حتى وهو (يلهو) بالتعبير عن سروره بمراقبة القمر وهو يمر عبر السماء » .

فمثل هذا الكلام من شاعرة ممتازة يثير في النفس ألوانا من التساؤل عن موقع الشاعر من مجتمع لم يصل بعد الى الحد الأدنى مما وصلته المجتمعات شبه المتقدمة . إن الشعر ليس لعبا ولا لهوا ، وانما هو عامل عظيم من عوامل الأبنية المعمارية الجمالية الرفيعة التي تلعب دورا بارزا في نقل المجتمعات البشرية الى مراحل حضارية وذوقية خصبة .

ومن الأمور التي قالتها نازك في هذا الفصل ، الفصل الذي خصت به اجتماعية الشعر أمر ناقضت به نفسها ، وذلك حين تقول (ص ٣٠٢) :

« وفي ختام هذا النقد العاجل للدعوة الاجتماعية نستطيع أن نقول إن الدعوة تتناسى تناسيا تاما أن آداب الأمم لا تستجيب للدعوات الخارجية ، وإنما تنبع من تأثرها غير الواعي بالتيارات المتداخلة التي تكمن وراء الحياة اليومية ، وتنحدر من ظروفها التاريخية وملابسات حياتها النفسية عبر العصور . ولم يرو التاريخ أن آداب أمة من الأمم قد غيرت اتجاهاتها وفق دعوة عامدة نادت بها الصحافة » .

واذا كان الأمر كذلك فلم دعت نازك الى قضية الشعر الحرّ ، وذكرت شروطا أربعة مرت بنا في حديثنا هذا ، ومر بنا فيها ما يشبه هذا الذي تستنكره .

أما بعد هذا كله فإن القضايا التي تناولتها في هذا الحديث من كتاب « قضايا الشعر المعاصر » . هي القضايا التي رأيتها جديرة بالوقفة المتأنية ، وأحب أن أعود الى الثناء الواسع على جهود الصديقة نازك الملائكة في سبيل الموسيقى الشعرية عامة من قديمها وحديثها ، فهي عروضية مرهفة الحس الموسيقي الى حد كبير ، وحبذا لو أنها تجنبت كل ما جاء خارج دائرة الموسيقى في هذا الكتاب .



الدعوة إلى اجتماعيّة الشعر
بين نازك الملائكة ودعاة الالتزام

سعد دعبيس
كلية الآداب ـــ جامعة صنعاء

— ١ —

مقدمة

ليسمح لي القارىء الكريم ، بأن أستهل هذه الدراسة ، بهذه الفقرة التي وردت في دراسة لي عن « التيار التراثي في الشعر العربي الحديث »[١] :

« لعل القارىء العربي أشدّ ما يكون حاجة الآن — في مجال الدراسات الإنسانية — الى تأصيل الفكر العربي ، وايجاد تصور عربي للقضايا الفلسفية ، والأزمات الحضارية ، التي يطرحها الفكر الغربي المعاصر ، ذلك لأنّ الصّراع المذهبي العالمي في عصرنا الحاضر قد أصبح واقعا مريرا يفرض وجوده على القارىء العربي ، وأصبحت المذاهب الفلسفية والاقتصادية والسياسية التي تتصارع في أوربا ، هي نفسها التي تمزق الساحة العربية ، وتحاصر الفكر العربي ، وتسدّ عليه مسالك الطرق ، ومعالمها ، فلا يكاد يتبين وقع أقدامه ، ولا أين تسري به الخطا .. ولا كيف يلتمس معالم الطريق .. !

وقد آن لنا أن نخرج من مرحلة انعدام الوزن ، وفقدان الوجود الخاص ، وضياع الهوية ، في متاهة التصور الأوربي ، الى مرحلة البحث عن الذات ، والبحث عن رؤيتنا الخاصة وعيوننا نحن .. لا « عيون الآخرين » ..!

شيء من هذا حاوله بعض العلماء العرب أخيرا في مجالات علم النفس والتربية ، بايجاد تصور عربي اسلامي في هذه المجالات ، ونأمل أن يمتد ذلك الى مجالات العلم الأخرى ، ونحن — المشتغلين بالدراسات الأدبية — نأمل أن يمتد

(١) نشرت هذه الدراسة في مجلة « الشعر » القاهرية — العدد الخامس عشر — يوليو ١٩٧٩ .

ذلك الى مجالي : الأدب العربي ، والنقد الأدبي العربي .. ، نأمل أن ينطلق الأدب العربي المعاصر من منطلق الأصالة المتكئة على المعاصرة ، كما نأمل أن يتحرر النقد العربي الحديث من حصار بعض المفاهيم والاتجاهات الأوروبية التي تمثل أزمات حضارية ، لم نمر بها بعد ، وتعقيدات خاصة في الحياة الأوروبية التي تحكمها « التكنولوجيا » الآلية، وفقدان العلاقات الأسرية ، وتيارات فلسفية رافضة للقيم الروحية والاجتماعية ، وحركات انحلالية تقوم على الجنس والعنف ، وتنبع من الفراغ الروحي ، واستبداد الحضارة الآلية بقيم الإنسان وعقله وروحه .

كما نرجو أن يتحرر ذلك النقد من حصار بعض المصطلحات النقدية التي لا تمثّل واقع الأدب العربي ، ولا تنسجم مع خصائصه الفنية ، بل هي ــ وبخاصة في مجال الشعر ــ أشبه بمصطلحات مفروضة على النّص الشّعريّ ، حين يتم لنا ذلك ، سيأتي اليوم الذي يبدع فيه العرب ــ أو النقاد العرب ــ نظرية نقدية عربية يتحرر بها الأدب العربي من اسار الشعارات والمصطلحات التي لا تتواءم مع واقع النص الأدبي ، بل وتعطي أحكاما مضللة ، وتسوق الى نتائج متعسفة ظالمة » .

ومن هذا المنطلق كان اختياري لقضية « اجتماعية الشعر بين نازك الملائكة ودعاة الالتزام » موضوعا لهذه الدراسة ، التي أحاول بها الإسهام مع بعض النقاد المعاصرين الذين يراجعون بوعي عميق ، مسيرتنا النقدية ، لتبيّن معالم الطريق ، وتجنب المزالق والمتاهات ، وعلى رأس هؤلاء النقاد : الشاعرة المفكرة « نازك الملائكة » التي كانت ــ وما تزال ــ تقوم بدور ريادي في مجال الشعر المعاصر ، والنقد المعاصر أيضا ، إن هذه الشاعرة المفكرة لم تستسلم في مسيرتها الشعرية والنقدية لبريق الآراء المنحرفة ، مهما تدفقت الأضواء على قائليها ــ أو ــ منتحليها ، ومهما روّج لهم المروجون، وتكاثر من حولهم الحواريون ، انّها تنادي بضرورة التصدي للأخطاء الشائعة ، مهما كان جبروتها وطغيانها ، وفي ذلك تقول :

« لعل الموضوعات التي يكثر الكلام فيها هي دائما أحرج الموضوعات ،

وأكثرها مزالق ، ذلك أن جوانبها تصبح ــ بسبب كثرة المتحدثين فيها ــ مثقلة بعشرات من الانطباعات والملامح المضللة ، ولقد يسري خطأ ما ، وتتناقله الأوساط حتى يصبح رأيا متعنتا طاغيا لا يجرؤ أحد على مناقشته بحرية ، والحق أن للأخطاء الشائعة جبروتا وطغيانا بحيث يحتاج المرء الى أن يكون جريئا كل الجرأة ، اذا هو أراد أن يصيح في وجهها ، ويحتج عليها ، ولكن للحقيقة صولة ، ولا بد لكل خطأ جسيم أن ينهار يوما أمام معاول الحق »[٢] .

لقد نادت « نازك » في شعرها ونقدها بأشياء ، ورفضت أشياء ، ونادت بقيم ، ورفضت قيما ، وكانت في تأييدها ورفضها تنطلق من أعماق عربية ، وتتكىء في نظرتها للأدب والفن على رؤية قائمة على دعامتي : الأصالة والمعاصرة ، وترفض أن تكون بوقا مذهبيا ، وكوّنت لها مفهوما خاصا في الأدب والشعر والنقد ، لا يتعبد بمصطلحات مفروضة على النص الأدبي ، ولا يحاصر الشعراء وراء أسوار مذهبية ضيقة ..؟

ولقد تابعت مفهومها لقضية « الالتزام » في دراستها الأدبية ، وفي شعرها أيضا ، فوجدت أنه مفهوم عربي جديد ، متمرد على مفهوم الإلتزام الوجودي ، ومفهوم الالتزام الاشتراكي أيضا : انه مفهوم ينبع من أعماق النفس الإنسانية ، لا من شعارات وهتافات مزيّفي النفس الإنسانية وجلاديها ، مفهوم يحتضن المجتمع الذي يحب ويكره ، ويفرح ويحزن ، ويجدّ ويلهو ، ويستمتع بجمال الطبيعة ولا يعاديها ، ويتأمل حدائق الضوء الإلهي في اشراقة الشمس ، وابتسامة القمر ، ولا يزورّ عنها ، ويربط بين الصلاة والثورة ، ولا يختلق انفصالية بينهما ، هذا هو المجتمع الذي التزمت به « نازك » .. لا ذلك المجتمع الذي تتوهمه شعارات المذهبيين ، وتفتعل له القضايا ، وتخنق أنفاسه ، وتكمم روحه وعقله ، فلا تسمح لهما بتأمل خارج نطاق الأيديولوجيات والشعارات ..!

---

(٢) التجزيئية في المجتمع العربي ــ لنازك الملائكة ــ ص ١١٨ ــ

ان مفهوم الالتزام عند نازك ، وكذلك مفهومها للشعر والنقد ، ورؤيتها للمجتمع ، كل أولئك يسرع بخطوات الفكر العربي ، ويقربها من اليوم الذي يبشر بنظرية عربية أصيلة في مجال الشعر والنقد ، نظرية تسهم في ايجاد تصور عربي لقضايا الأدب والفن ، وتجعلنا نرى الكون والحياة بعيوننا نحن .. لا بعيون الآخرين ..!

ولعل أخطر ما في مفهومها للالتزام : اقترابه الشديد من المنطقة المحرمة في الفكر الأيديولوجي المعاصر ، ألا وهي : منطقة الفكر الإسلامي ، اذ ترى نازك أن القيم الإسلامية تمثل عناقا رائعا بين القيم الروحية التي تبني ضمير الإنسان ، والمدفع الذي يحمي كرامة ذلك الإنسان ، وهذا ما سيتضح عندما أتناول مفهوم الالتزام في دراستها الأدبية وشعرها .

كانت هذه الأصالة في مفهوم الشعر والنقد عندها ، أهم العوامل التي وجهتني لاختيار موضوع ذلك البحث ، يضاف الى ذلك أن قضية الالتزام ، في تصور كثير من الشعراء والنقاد العرب المعاصرين ، قد شابتها أخطاء في الفهم والتطبيق ، وقد شاعت هذه الأخطاء ، وكثر مروجوها ، وفي ظل هذه الأخطاء الشائعة ، اضطهد كثير من ذوي الطاقات الفنية الخلاقة من الشعراء ، وحورب بعض الشعراء أحيانا بنفيهم الى منطقة الصمت القاتل ، كما حورب بعضهم الأخر بالكتب والإذاعات والنشرات ..!

ومرة أخرى أقول : اننا بحاجة ماسة الى نقد فني لا يقوم على افتعال النظريات ومحاصرة الشعراء في اطارها ، وقد آن الأوان لكشف زيف الدعاوى التي صاحبت نشأة مبدأ « الالتزام » في العالم العربي ، وآن الأوان لنقد لا يقوم على المجاملات وتضليل القارىء ، وخلق زعامات مذهبية متوجة على عرش الشعراء والكتاب ..! .

والدراسات التي كتبت عن قضية « الالتزام » في الفكرين : الوجودي والاشتراكي ، كثيرة ، ولكن موضوع الدراسة التي أقدمها في هذا الكتاب ، يختلف عن هذه الدراسات ، لأنه يستهدف دراسة مفهوم « اجتماعية الشعر بين

نازك الملائكة ودعاة الالتزام » ، وذلك يقتضي أن أبدأ هذه الدراسة بتناول مفهوم مصطلح الالتزام موضحا جذوره التاريخية ، وتطور مضمونه في العصر الحديث ، وأثر الصراعات المذهبية في مواقف مؤيديه ومعارضيه من قضية « اجتماعية الشعر » ، ثم أتناول الجديد في مفهوم الالتزام عند نازك الملائكة ، ومدى انعكاس ذلك المفهوم في شعرها ، وفيم يختلف فهمها لقضية اجتماعية الشعر عن آراء دعاة الالتزام — على اختلاف مذاهبهم ونحلهم ، وعلى اختلاف أيديولوجياتهم المنتمية الى الشرق أو الغرب .

والله الموفق .

— ٢ —

مفهوم مصطلح الالتزام

عندما نتأمل التعريفات المعاصرة التي وضعت لمصطلح « الالتزام » في مجال الأدب ، نجد أن هذه التعريفات ، تكاد تلتقي حول محور واحد هو : التزام الكاتب أو الشاعر بالإسهام الواعي في القضايا الإنسانية الكبرى ، السياسية والاجتماعية والفكرية ، وفي ذلك يقول الدكتور محمد غنيمي هلال[٣] « ويراد بالتزام الشاعر وجوب مشاركته بالفكر والشعور في قضايا قومه الوطنية والإنسانية ، وفيما يعانون من آلام ، وما ينون من آمال ، فليس له — مثلا — أن يستغرق في التأمل في الجمال الخالد ، والخير المحض ، على حين يعاني وطنه ذلّ الاحتلال ، أو عناء الطغيان ، وليس له أن يسترسل في خيالاته ، ومشاعره الفردية ، على حين وطنه من حوله ، أو طبقته الاجتماعية في وطنه ، تجاهد في سبيل آمال مشتركة » .

ويقترب ذلك التعريف من التعريف الذي ورد في موسوعة (لاروس Larousse) لمصطلح « الالتزام Engagement » :

« الملتزم هو : الذي يتخذ موقفا في الصراعات السياسية والاجتماعية ، معبرا عن أيديولوجية طبقة ما ، أو حزب ، أو نزعة ، والالتزام هو : المشاركة في القضايا السياسية والاجتماعية » .

---

(٣) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث — للدكتور محمد غنيمي هلال — ص ٥٥٣ —

ويمكن أن نلمح جذور ذلك المبدأ في الأدب اليوناني القديم ، حين نتأمل تلك المناظرة الفنية التي تخيلها (أرستوفانيس Aristophanes) في مسرحيته : « الضفادع » ، ففي هذه الملهاة ، يتخيل المؤلف رحلة الى العالم الآخر ، يقوم بها اله الخمر (ديونيزوس Dionisos) ليعيد الى الحياة (يوربيدس) (Eurupides) بعيد موته ، وفي ذلك العالم الآخر ، تقوم مناظرة أدبية بين الشاعرين (يوربيدس) و (اسخيلوس Aischulos) وتنتهي هذه المناظرة بانتصار (اسخيلوس) وظفره بالعودة الى الدنيا من جديد بصحبة اله الخمر وفي هذه المناظرة الفنية تتضح أمامنا البذور الأولى لمبدأ الالتزام[٤] ، حيث نجد أن المآخذ التي أخذت على كليهما ، يرجع بعضها الى ذلك المبدأ ، وهو مدى التزام كل منهما بأخلاقيات المجتمع وعقائده ، ومن هذا المنطلق ، فقد انتهت المسرحية بهزيمة (يوربيدس) لما تتضمنه مسرحياته من عيوب أخلاقية ، أفسدت (التراجيديا) وحطمت المثل العليا ، وساقت الى الانحلال الأخلاقي ، وبذلك يقتنع اله الخمر بأن (اسخيلوس) خير منه ، فيقوده الى عالمنا الأرضي من جديد ، ليرشد بمسرحياته الأثينيين الضالين[٥] .

والمسرحية في ضوء هذه النهاية تحتضن قضية الالتزام ، وتبشر بها ، حيث ينحاز مؤلفها (أرستوفانيس) الى جانب (اسخيلوس) لالتزامه بالهدف الأخلاقي ، واحترامه للقيم الروحية والاجتماعية في مسرحياته ، كما تجلى ايمان المؤلف بمبدأ الالتزام الأخلاقي في مناداته باعدام الشعراء المفسدين ، وقد كرر ذلك في مسرحية أخرى ، هي (السحاب) حيث نادى باعدام (السفسطائيين) ومعهم (سقراط) لأفسادهم الشباب — في رأيه[٦] .

وعلى الرغم من مهاجمة (أفلاطون) لبعض الشعراء في عصره ، من منطلق

---

(٤) انظر « دراسات في المسرحية اليونانية « للدكتور محمد صقر خفاجة ص ١٠١ وما بعدها وانظر تاريخ « الأدب اليوناني » للمؤلف نفسه ص ١٠٨ وما بعدها وانظر « النقد الأدبي عند اليونان » للدكتور بدوي طبانة ص ٣٣ وما بعدها .

(٥) انظر تاريخ الأدب اليوناني ص ١٤٤ ، ص ١٦٦ وما بعدها .

(٦) انظر المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٤١ وما بعدها .

نظريته في المحاكاة ، والأهداف الأخلاقية لجمهوريته ، فهو يرحب بالشعر الذي يتغنى بفضائل الأبطال ، والأناشيد التي تمجد رجال الخير ، وتحث على القدوة الصالحة ، ولذلك فالشعر المباح في مدينته الفاضلة ، هو الشعر الذي ينشد في مدح الآلهة والأبطال .

ويمكن أن نقول : ان مبدأ « الالتزام » الذي نادى به (أرستوفانيس) في مسرحية « الضفادع » قد ظهر أثره في نقد (أفلاطون) للشعر ، ولكن « أفلاطون » كان متعنتا وبعيدا عن فهم طبيعة العمل الأدبي ، حين أخضع مفهوم الشعر والفن للمبدأ النفعي ، اذ يرى أن الشعر والرسم والتصوير فنون لا فائدة منها ، وأن فن النجارة أعظم منها فائدة[٧] .

وقد خالف (أرسطو) أستاذه أفلاطون في فهمه لنظرية المحاكاة في الشعر ، فهو لا يرى رأي أفلاطون في المحاكاة الميتافيزيقية القائمة على نظرية « المثل » والتي تجعل من الشعر تقليدا تافها لصورة محسوسة ، هي نفسها تقليد لصورة الشيء في عالم المثل ، وانما يرى المحاكاة خلقا جديدا ، لأن الشاعر في رأي أرسطو ، يبتكر صورة واضحة مستمدة من عناصر الحياة ، وقد اختلط بعضها بالبعض الآخر ، وهذه الصورة اللفظية تعبر عن طبيعة الإنسان الأزلية ، وتؤثر على نفسه تأثيرا طيبا ، فتطهرها من الهموم والأحزان ، وتبعث فيها الراحة والطمأنينة[٨] .

وهذا الرأي لأرسطو يعطي الشاعر أهمية اجتماعية ، فالشعر عنده له وظيفة أقرب الى وظيفة الطب النفسي ، الذي يعالج عالم الإنسان الداخلي ، يضاف الى ذلك أنه يقترب بوظيفة الفنون ، ومن بينها فن الشعر ، من وظيفة النظم التربوية والتهذيبية ، ذلك لأنه يعتبر المحاكاة أعظم من الحقيقة ، ومن الواقع ، والفنون حين تحاكي الطبيعة ، تساعد على فهمها ، وشأن الفنون في ذلك شأن النظم التهذيبية والتربوية ، اذ أنها ـــ أي الفنون ـــ تكمل ما لم تكمله الطبيعة ،

---

(٧) انظر المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٤١ وما بعدها .

(٨) انظر تاريخ الأدب اليوناني ص ١٨٧ .

وتتم ما تعجز الطبيعة عن اتمامه ، لأن الفنان في محاكاته يكشف عما ينقص الطبيعة والفن يجاري الطبيعة ، ويهدف الى أغراض وله مناهج وفكرة يقصد من ورائها الى اكمال ما في الطبيعة بوسائلها ، فالطبيعة فيها الحصان لخدمة الإنسان ، والفن يصنع السرير أو البيت ، وهكذا نجد أن المحاكاة ليست قاصرة على انتاج ما في الطبيعة ، أو على نقل صورة لها ، وليست كذلك وقوفا من الفنان عند حدود التشابه الخارجي للأشياء ، ولكنها : محاكاة لجوهر ما في الطبيعة ، لإكمالها وجلاء أغراضها[٩] .

وهذه الأصداء الالتزامية تتردد أيضا في الأدب العربي القديم ، وتبدو واضحة في مواقف شعراء الشيعة والخوارج ، فقد التزم هؤلاء الشعراء بقضايا مجتمعاتهم الخاصة ، والذود عن اتجاهاتهم العقائدية ، أو التبشير بها في حرب الصراعات المذهبية التي اشتعلت نيرانها في العصرين : الإسلامي والعباسي ، كما نادى بعض النقاد العرب بالالتزام الأخلاقي ، وفي ذلك يقول الدكتور بدوي طبانة[١٠] :

ومن العسير حصر الآراء الكثيرة التي نادى أصحابها برعاية الأخلاق ، والتزام الأدباء بعرض الموضوعات النافعة والأفكار الصالحة التي تنمي الفضائل الإنسانية ، وتحقق غايات أخلاقية ، وقد يكون من أمثلة هذا الاتجاه ذلك الحوار الذي دار بين علم من أعلام الزهد والمعرفة ، وأحد الباحثين عن مفهوم البلاغة ومعناها من وجهة نظر ذلك العارف الزاهد ، وهو : عمرو بن عبيد ،

ثم يورد لنا ذلك الحوار الذي يوضح مفهوم البلاغة عند عمرو بن عبيد ، وعند من يمثلهم « عمرو بن عبيد » من الصوفيين الزاهدين ، ويبدو فيه تأثر ذلك المفهوم بأدب الصوفية وتعاليمهم ، وذلك في حديثه عن بلاغة المنطق الذي لا يكون الا لله ، وبلاغة الصمت الذي توجبه الخشية مما قد يغضب الله ، وتحديده لغاية ، الأدب ، ورسالة الكلام الذي يوصف بالبلاغة من وجهة

---

(٩) انظر المدخل إلى النقد الأدبي . الحديث ص ٥٩ وما بعدها .

(١٠)« قضايا النقد الأدبي » للدكتور بدوي طبانه ص ١١٤ .

النظر التي تلائم معتقدة ، واتجاه فكر الصوفي الذي ملك عليه حسه ، وملأ قلبه ومشاعره[11] .

الصراعات المذهبية المعاصرة وقضية الالتزام

على أن مفهوم الالتزام المرتبط بالتيارات الفلسفية ، وقضايا المجتمع ، وأزمات الإنسان ومشكلاته ، ذلك المفهوم لم يبرز بصورة واضحة ومحددة ، الا في العصر الحديث ، ويمكن أن نلمح البدايات الأولى لذلك المبدأ في النقد الانجليزي ، حيث نجد « ماتيو أرنولد Matthew Arnold » يدعو الى غاية اجتماعية ، ووظيفة تربوية جماعية للشعر ، في حدود ما للشعر من أسس تحقق جماله وصدقه ، كما يقرر أن الشعر « نقد للحياة » ، وذلك على الرغم من أن ذلك الناقد لم يناد بالالتزام في معناه الحديث[12] .

ولعل أول من نادى بمبدأ الالتزام في مجال الشعر ، في العصر الحديث ، هو شاعر الثورة الروسية (مايا كوفسكي) وعنده أن الشعر الغنائي ذو رسالة اجتماعية واقعية محددة ، والشرط الأساسي لانتاج الشاعر هو « ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها الا باسهام الشعر في حلها[13] ، ويرى ذلك الشاعر أيضا ، أن التجارب في الشعر الغنائي ، يجب أن تتجاوب مع الوعي الاجتماعي لجمهور الشاعر ، وفي مثل هذه التجارب لا يظهر الشاعر ذاتيا محضا ، بل يكون وعيه مرآة للمجتمع ، وما يشغله من أمور عامة ، وقد طبق (مايا كوفسكي) دعوته في شعره الحر ، وثار فيه على تقاليد الأوزان القديمة[14] .

وقد ازدهر مبدأ الالتزام بعد الحرب العالمية الثانية « ولم يكن عبثا أن تبرز مبادىء الإلتزام في واجهة الفكر العالمي المعاصر بعد أن تغيرت أشكال المجتمعات البشرية وأنظمتها واتجاهاتها ، فشعر الإنسان الفرد بأن فرديته آخذة

---

(١١)انظر المدخل السابق ص ١١٥ .

(١٢)انظر المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ١١٥ .

(١٣)الأدب المقارن ـــ للدكتور محمد غنيمي هلال ص ٣٨١ .

(١٤)المرجع السابق الصفحة نفسها .

في الذوبان في كل مكان ، لعجزها عن تحقيق ما تقتضيه الحياة العصرية ، وما يفرضه التطور السريع الماضي بخطى العمالقة نحو مصير أقل ما يقال فيه انه يختلف تمام الاختلاف عما كان الناس يتصورونه في مطلع هذا القرن ، وكان من سنة هذا التطور أن علاقة الفرد بالحياة الاجتماعية ، وبالمحيط الذي يعيش في كنفه أخذت تتوثق يوما بعد يوم ، بحيث لم يعد في مستطاع أي انسان ، مهما تبلغ امكاناته ووسائله وضروب تفكيره أن يتجاهل مجتمعه ، والقوم المحيطين به ، أو أن يكون غير مبال بما يحدث لهم ، أو غير مهتم بما يعانون ، وما يتوقون الى تحقيقه[١٥] ...

ازاء هذه التطورات الاجتماعية ، أعلن بعض الفلسفات في الفكر المعاصر مبادىء الالتزام ، وواكبتها في ذلك حركات سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية وأدبية وفنية ولا ريب في أن الدعوة الى الالتزام ، قد أثارت جدلا في صفوف المفكرين والأدباء والشعراء والنقاد والمنظرين وأهل الفن ، بين معارض ومحايد ومؤيد[١٦] .

ويدعو الى مبادىء الالتزام في عصرنا هذا ، مذهبان معاصران ، ألا وهما : الوجودية والواقعية الاشتراكية .

أما الوجوديون فأدبهم بعامة أدب التزام ، وهم يبنون موقفهم هذا على دعائم فكرية ، من أبرزها :

(١) ليس الفكر انعكاسا للمادة ، ومن ثم فان الوجوديين يرون أن الواقعيين الاشتراكيين قد تطرفوا في زعمهم بأن الفكر مجرد انعكاس للمادة ، ذلك لأن الحرية الفكرية تستلزم استقلالا عن المادة ، على الرغم من تأثرها بها ، ومدار الأمر ــ عند الوجوديين ــ على الوعي الفردي ومراجعته الدائبة لمبادئه مراجعة يترتب عليها منح الأشياء قيما خاصة .

(٢) والوجوديون حين ينادون باستقلال الفكر ، وصدوره عن حرية ايجابية ،

---

(١٥) الالتزام في الشعر العربي للدكتور أحمد أبو حاقه ص ٧٠٤ .

(١٦) انظر المرجع السابق ــ الصفحة نفسها ــ

انما يهدفون بذلك الى تغيير الموقف عن طريق الوعي بالقيم ، ومدار هذا الوعي حرية الفرد ، التي يقف فيها بنفسه على المواقف التي تتوافر فيها القيم[١٧] .

(٣) والانتاج الأدبي عمل حر كريم يتوجه به الكاتب الى القارىء الحر الكريم ليشارك القارىء في خلق ما يريده المؤلف ، خلقا صادرا عن الحرية في معناها الأنساني .

(٤) والحرية لا تبين عن نفسها الا بالعمل ، وهي تؤلف وحدة مع العمل ، وهي أساس العلاقات والتأثرات المتبادلة التي تكون مقومات العمل الذاتية ، والحرية لا تكتفي بنفسها ، ولكنها تبين عن نفسها فيما تنتجه ، وتتمثل في القدرة على الالتزام بالعمل الحاضر لبناء المستقبل ، ولا يتحقق المستقبل الا عن طريق فهم الحاضر وطلب تغييره .

وهكذا تبدو الفلسفة الوجودية ، فلسفة تؤمن بالكاتب ورسالته ، والتزامه في هذا العالم ، فليس الكاتب عندهم انسانا منطويا على نفسه في عالم لا قيمة فيه الا لمصيره الفردي ، ولكنه يؤلف وحدة لا تتجزأ مع العالم الذي يعيش فيه ، وعمله الأدبي ذو هدف في ذلك العالم الذي يحيا فيه ، ووجود الكاتب يتحقق بمجرد الكشف عن الموقف ، ولكن لا بد — مع ذلك — من التزام الكاتب في صراع يستجيب فيه لما يوجهه عصره اليه من مسائل هي مثار القلق في العصر ، ومبعث الألم والأمل فيه ، فالعمل الأدبي الصحيح : وعي بعالم محدد المعالم ، في فترة زمنية تاريخية يشف عنها وعي الكاتب بما يخلقه ويصوره ، وهذا الوعي الحي يشترك في مسائل العالم من حوله ، فيصور العالم ليخلقه من جديد .

(٥) أهم المسائل التي يعني بها النقد الوجودي هي : تصوير الكاتب لعالمه ، ورسالته فيه ثم تقويم هذه الرسالة[١٨] .

والوجوديون يفرقون في قضية الالتزام بين الشاعر والناثر — كما يقول

---

(١٧) انظر J.P.SARTER, Situation 111.P.170.

(١٨) تناول (سارتر) الدعائم الفكرية التي بني عليها الوجوديون موقفهم من الالتزام ، في كتابيه : « مواقف Situation » و « ما الأدب — Qu'est ce que la litterature » .

الدكتور محمد غنيمي هلال ـــ « اذ أن الشاعر يستغرق في تجربته ، ويراها من خلال وجدانه ، ويستعمل لغة موسيقية ايحائية ليصور هذه التجربة تصويرا تصير به شيئا من الأشياء ، مثل لوحة الرسام ، ولا يقصد الشاعر الا تصويرها على طريقته ، فتظل تحدث أثرها الجميل عن ذلك الطريق ، وهو حر في اختيارها ، كحريته في طريقة تصويرها ، ثم انها بطبيعتها تمر من خلال شعوره الفردي ولغتها كثيفة ، أي : مقصودة لذاتها ، لا تشف في يسر عما وراءها كما يشف النثر ، فلا يصح ـــ اذن ـــ أن يلتزم الشاعر بما يلتزم به الناثر ، على حين هما مختلفان في طبيعة التعبير عن تجاربهما الأدبية .

والشاعر في طبيعة نظمه يتخذ الموقف وسيلة لرسم الصورة الشعرية ، على حين يعده الناثر الغاية من كلامه ، والشاعر لا يستخدم اللغة أداه ، بل لنا أن نقول انه لا يستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يخدمها ، فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية ، وحيث أن البحث عن الحقيقة لا يتم الا بوساطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا ـــ اذن ـــ أن نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها ، ولكن الناثر دائما وراء كلماته متجاوز لها ، ليقرب دائما من غايته في حديثه ، أما الشاعر فهو دون هذه الكلمات ، لأنها غايته ، والكلمات للمتحدث خادمة طيعة ، وللشاعر عصية أبية المراس ، لا تزال على حالتها الوحشية ، لم تستأنس بعد[١٩] .

فالشاعر عند الوجوديين يظل منفردا في تجربته عن موقف القاص ، أو المسرحي « لأن مسلكه مختلف عن مسلكهما ، فالشاعر يهتم بالحقائق الكونية والاجتماعية ، من حيث صداها في النفس ، على حين يعمد كتاب القصص والمسرحيات لهذه الحقائق يحللونها ، ويفسرون ـــ بمواقف شخصياتهم الأدبية ـــ دواعيها وطبيعتها ، ويبينون خطرها ، ويحذرون ويشيدون ـــ بوساطة عرض المواقف وكلام الشخصيات الأدبية ـــ بما قد ينتج عنها ، فالقصة والمسرحية أعمال ، ومشاركة في مشكلات المجتمع ، وتوجيه له .

---

(١٩)المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٥٥٦ وما بعدها .

وأما الشاعر فانه يقتصر على عرض المسائل والمشكلات من خلال ذاته ، يضيق بها ، أو يهرب من مواجهتها في خواطره النفسية ، وآماله المنشودة ، ولكنه هرب فيه معنى السخط ، والنفور ، مما يصنع هذا الهرب صبغة ايجابية اجتماعية في نتائجها ، ولكنها نفسية في جوهرها ومنشئها ، على حين يحكم القاص أو مؤلف المسرحية ، حكما موضوعيا مبررا بما يعرضه من المواقف الاجتماعية والنفسية في أحوالها وبيئتها الخارجية عن نطاق ذاته[٢٠] .

وقد استثنى (سارتر) فن الشعر من الالتزام ، كما استثنى فنون الرسم والنحت والموسيقى ، لأن صورها الفنية غير صالحة للالتزام في ذاتها[٢١] .

أما الواقعيون الاشتراكيون ، فيرون وجوب التزام الشاعر ، شأنه في ذلك شأن الناثر ، فالشعر هو الحقيقة في صورة من صور التأمل ، والشاعر يفكر ، وان كان تفكيره في شكل صور ، وهو لا يبرهن على الحقيقة ، ولكنه يجلوها ، وبهذا يظهر للعيان ما لا يراه سواه ، والشاعر لا يصف الناس على ما يجب أن يكونوا عليه ، بل كما هم عليه ، فالشعر الحديث ، في نظر هؤلاء ، هو : شعر الحقيقة ، ولهذا لا يجمل الخيال في الشعر ، اذا كان كذبا ، أو متجاوزا نطاق المحسوس والمعقول ، والشكل والمضمون يجب أن ينسجما في الوحدة الفكرية ليدلّا على الجمال ، والجمال منحصر في الحياة والحقيقة ، فجمال الشعر أن يصادف الإنسان معانيه في الحياة ، لا أن يخلقه الفنان خلقا من تلقاء نفسه[٢٢] » والواقعيون الاشتراكيون ينطلقون في التزامهم من تعاليم (كارل ماركس) وتفسيره المادي للظواهر السياسية والاجتماعية والحضارية » فكل نمو وتغيير وتطور في حياة المجتمع وأنظمته ، مرده الى الأنظمة الاقتصادية ، وما يحدث فيها من تعديلات تطرأ على أساليب الانتاج وتبادل السلع ، وتوزيع الثروة بين الناس ، وهكذا يصبح الدافع الاقتصادي التفسير الوحيد للسلوك البشري ، كما يرى (ماركس) أن وعي الناس ، ليس هو الذي يحدد

---

(٢٠) المرجع السابق ص ٥٦٠ وما بعدها .
(٢١) انظر الأدب المقارن ص ٣٩١ .
(٢٢) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٥٥٤ .

وجودهم ، بل على العكس من ذلك ، ان وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم ، وبما أن العمل الأدبي ينتمي الى البنية العليا في المجتمع ، والبنية العليا بنظمها ومبادئها هي وليدة البنية الدنيا ، فان نطاق الأدب والفنون بعامة ، لا يعدو حياة البنية الدنيا التي هي جمهور الشعب ، وقاعدة المجتمع في كافة أحواله ونشاطاته وهمومه وتطلعاته وآماله ، وبمدار ما يكون العمل الأدبي أو الفني ، ذا أصول راسخة في وعي العصر الذي كتب فيه ، وفي واقع المجتمع الذي انبثق عنه ، تزداد أهميته ، وتعظم قيمته، غير أن الأدب ليس مجرد انعكاس للبنية الدنيا ولا هو ذو دور سلبي فيها ، وانما هو قوة اجتماعية فاعلة ، عظيمة التأثير ، قادرة على احداث تغييرات هائلة في حياة الجماهير ونظمها[٢٣] والأديب الملتزم بالواقعية الاشتراكية هو من يبرز صراع الطبقات في المجتمع ، وفي ذلك يقول حسين مروة .

والأديب الواقعي التقدمي — اذن — هو من يبرز في أدبه ، صراع القوى المتناقضة في المجتمع ، ويظهر هذا الصراع على حقيقته ، مهما كانت نسبته الطبقية ، فانه بذلك انما يبرز حركة الحياة في تطورها الصاعد[٢٤] .

ومن قرارات مؤتمر الكتاب والشعراء « السوفييت » الذي انعقد في (موسكو) عصر اليوم الخامس عشر من ديسمبر سنة ١٩٥٤ م ، يبرز هذان القراران : (أ) الواقعية ترفض الشكلية في الأدب ، أي المذهب الذي يعني باختيار الشكل دون المحتوى ، ويهتم بجمالية الأداء وحدها ، دون اهتمام بأمر الموضوع والفكرة ، ولذلك يأبى هذا المذهب أن يكون للأدب رسالة اجتماعية غير جمالية الفن لذاتها ، وهو مذهب الفن للفن .

(ب) والواقعية حين ترفض مذهب الشكلية في الأدب ، لا ترفض أمر العناية بالشكل الفني بل العكس هو المقصود ، فهي تهتم بشكل الأدب ، على قدر اهتمامها بمحتواه وموضوعه ، ذلك لأنها ترى أن الشكل لا ينفصل عن

---

(٢٣)انظر الالتزام في الشعر العربي — ص ٢٩ وما بعدها .

(٢٤) قضايا أدبية لحسين مروة — ص ١٩ .

المحتوى ، فكل منهما مؤثر في الآخر ، ومتأثر به .

والواقعية حين ترى الأدب فنا له رسالة اجتماعية ، ترى ـــ اذن ـــ أن له دورا خطيرا في تنظيم المجتمع ، يؤثر في تطوره الإنساني ، وذلك يعني أن على الكتاب مسؤلية اجتماعية وطنية انسانية ، وأن هذه المسئولية ، تفترض الإخلاص والصدق في العمل الأدبي ، وتفترض تبعا لذلك أن يكون للأدب موقف ايجابي تجاه القضايا الاجتماعية والوطنية والأنسانية كافة[٢٥] .

ويوجب أحد قرارات اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي ، على الكتاب السوفييت « أن يهتدوا في عملهم الابداعي بخطة الحزب الشيوعي ، والدولة السوفيتية لأن هذا هو مصدر قوة الواقعية الاشتراكية ، اذ هو يتيح للكتاب فرصة فهم الحقيقة ، ويفتح أمام الكاتب مجال الاشتراك بعمله الأدبي في بناء الحياة الجديدة ، ويوحى اليه بهذا كله مدى تشبعه بالمبادىء الشيوعية[٢٦] » .

وفي مقابل « الالتزام » توجد نظرية « الشعر الخالص » ، ومذهب « الفن للفن ، وما انبثق عن ذلك المذهب ، فيما يسمى « الشعر للشعر » وقد نشأت نظرية الشعر ـــ الخالص ـــ أو (الصافي La poesie puse) في كنف الرمزية ، وظلت أثرا من آثارها ، ويقصد بالشعر الخالص : « توافر

العناصر التي هي جوهر الشعر في صياغة التجربة ، وذلك أن جوهر الشعر ـــ في نظر أصحاب الشعر الخالص ـــ هو حقيقة مستسرة عميقة ايحائية ، لا سبيل الى التعبير عنها بمدلول الكلمات ، بل بعناصر الشعر الخالصة ، وهذه العناصر الخالصة ، غير مقصورة على جرس الكلمات ، ورنين القافية ، وايقاع

(٢٥)انظر « قرارات المؤتمر الثاني للكتاب والشعراء السوفييت ـــ بايجاز ـــ نقلا عن كتاب « قضايا أدبية » ـــ ص ٨٨ ـــ ص ٩٠ ـــ وانظر ـــ الغزل في الشعر العربي الحديث ـــ للدكتور سعد دعبيس ـــ ص ٦٨٤ وما بعدها .

(٢٦)انظر « الأدب الشيوعي » لماهر نسيم ـــ ص ٢٤ ، وانظر : قضايا النقد الأدبي ص ٥٢ وما بعدها .

التعابير ، وموسيقا الوزن ، فهذه كلها تصل الى المنطقة العميقة التي يختمر فيها الإلهام[٢٧] .

أما دعاة الشعر للشعر ، فهم لا يغفلون شأن التجربة الشعرية — كما قد يسبق الى الذهن — « ولكنهم يعدونها غاية في ذاتها ، فلا يربطونها بالقيم الاجتماعية أو الانسانية ، وقد يكون للشعر قيمة لاحقة : ثقافية أو دينية ، أو تعليمية ، أو نفعية من أي نوع من أنواع النفع ، ولكن قيمته اللاحقة — أيا ما تكن — لا دخل لها في تقويمه ...

ولا علاقة بين الشعر غاية في ذاته ، وبين الحكم الخلقي اللاحق على التجربة الشعرية الصادقة ، لأن ذلك الأثر الخلقي اللاحق ، قد يكون من الضآلة بحيث يجعل قيمة الشعر هينة، أو قد يساء فهم التجربة ، لأنها موحية في دلالتها لا قاطعة الدلالة ، فتنتج أثرا سيئا ، ولا تعارض كذلك بين الشعر والخير الإنساني العام ، لأن الشعر في ذاته خير انساني ، ولكنه نوع فريد من الخير ، غايته سير قلب الإنسان من خلال التجارب الشعرية الصادقة[٢٨] » .

تيار الالتزام في الشعر العربي الحديث

كان من الطبيعي في عصرنا هذا — عصر النوافذ الفكرية المفتوحة — عصر الغاء المسافات والحواجز والسدود .. أيا كان شكلها ، عصر : دع كل الزهور تتفتح .. !

كان من الطبيعي أن يتأثر الفكر العربي بصفة عامة ، والشعر العربي بصفة خاصة ، بثقافة العصر ، والمذاهب الاجتماعية السائدة في عصر ألغيت فيه الحواجز والمسافات ، وتقدمت وسائل الاتصال بين أقطار العالم ، قاصيها ودانيها ، وارتبط الإنسان في كل مكان بقضايا أخيه الإنسان ، أينما كان ،

---

(٢٧)المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٥٤٤ .

(٢٨)المرجع السابق ص ٥٥٠ وما بعدها .

وكيفما كان « فنحن لا نعيش قضايانا وحدها ، لأن قضايانا لم تعد منفصلة في الزمان أو المكان ، عن قضايا كل انسان[٢٩] .

ومن هذا المنطلق ، ظهرت الدعوة الى مبدأ « الالتزام » في أدبنا العربي الحديث ، تلك الدعوة التي روج لها بعض النقاد ، والتي تتلخص في الدعوة الى ارتباط الشاعر الجديد بأحداث عصره وقضاياه ، لا ارتباط المتفرج الذي يصف ما يشاهد ، وينفعل بما يصف ، وانما هو يعيش تلك الأحداث ، وهو صاحب تلك القضايا[٣٠] .

وها هو ذا أحد الكتاب يدعو الأدباء المصريين الى استخدام الأدب استخداما دعائيا ، للترويج لمذهبنا السياسي ، فالعالم بأجمعه يموج بالمذاهب السياسية ، العالمية ، والدول الكبرى تدعو لمبادئها ، والمذاهب السياسية تتصارع ، والأفكار الموجهة تشيع ، وحتى نؤكد شخصيتنا المستقلة بين الأمم العريقة في مضمار الحضارة والفكر ، فلا بد لنا من الخوض الدعائي في عالم يعيش على الصراع بين المذاهب والآراء[٣١] .

وكان لدعوة هذا الفريق من النقاد الى مبدأ « الالتزام » في الأدب ، صداه البعيد في أوساط الشعراء والنقاد العرب ، فتعصب له من تعصب ، وهاجمه من هاجم .

أما المعارضون ، فأبرزهم الدكتور طه حسين ، وقد تجلت معارضته في تلك المناقشات التي دارت بينه وبين أنصار الشعر الحر في مصر ، وعلى رأسهم « محمود العالم » الذي دافع عن آرائه في ذلك الصدد ، في كتاب ألفه بالاشتراك مع الدكتور عبد العظيم أنيس ، وأسمياه « في الثقافة المصرية » .

وقد تحدث الدكتور طه حسين عن رأيه في صلة الأدب بالمجتمع ، ورأى أنها صلة تأثير وتأثر ، وليست صلة الزام والتزام ، ذلك أنه لا يرى شيئا يلزم

---

(٢٩) الشعر العربي المعاصر ـــ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ـــ للدكتور عز الدين اسماعيل ص ١٥ .

(٣٠) المرجع السابق ـــ الصفحة نفسها ـــ

(٣١) انظر : أدبنا والاتجاهات العالمية لعبد الفتاح الديدي ـــ ص ٢٥ وما بعدها .

الأديب ، وأن الأديب أحسن ما يكون انتاجا اذا ما توفرت له الحرية والذاتية معا ، ولم يخضع لأي لون من السيطرة ، ولم يرتبط بأي لون من الرباط الملزم[٣٢] .

فمنهج طه حسين في الدراسات الأدبية والنقد يقوم على الايمان بحرية الأديب وحرية الأدب ، ومن ثم فهو يرى أن الالتزام على تلك الصورة التي يدعو لها أصحاب الاتجاه الجديد ، تسخير للأدب والأديب ، وهما أشد ما يكونان حاجة إلى الحرية والانطلاق ، والى التحرر من كل ارتباط أو قيد ، مهما كان شرف ذلك القيد وقيمته[٣٣] وكما اشتعلت المناقشات بين الدكتور طه حسين ، ومحمود العالم وأنصار الشعر في مصر ، فقد اشتعلت أيضا بينه وبين الناقد « رئيف خوري » حينما اشتركا في مناظرة حول هذه القضية ، بدعوة من كلية المقاصد الأسلامية ببيروت ، وكان موضوع المناظرة : « لمن يكتب الأديب ؟ للخاصة أم للكافة ؟ » .

أما « رئيف خوري » فقد تبنى الاتجاه القائل بأن الأديب يكتب للكافة ، بينما تبنى الدكتور طه حسين الاتجاه القائل بأن الأديب يكتب للخاصة ، مع ادخال تعديلات عليه ، وخلاصة الآراء التي أدلى بها رئيف خوري أن الكافة الذين يكتب لهم يتألفون من الجماهير ، وأن حياتها أغنى مادة يستطيع أن ينتقي منها ما يكتب ، يأخذ عنها ويعطيها ، وهو يحرص على أن يترك ما يكتبه أثرا توجيهيا مثمرا في شعبه ، والأثر التوجيهي الذي يبتغيه يتناول صقل الذائقة التي تذوق الجمال ، والباصرة التي تسبر المعرفة ، وتطمح الى فهم الكون ، والتحكم فيه ، والإرادة التي تتطلب حرية واستقلالا للوطن ، وعدلا اجتماعيا للمواطنين ، وسحقا للاستعمار في أي صورة[٣٤] .

ويربط « رئيف خوري » بين نظريته في الأدب ، وبين ما تقتضيه روح العصر من تغيير وتطوير في مهمة الأديب وتكوينه ، ويرى أن عصرنا يقضي

---

(٣٢) النقد العربي الحديث ـــ أصوله ، قضاياه ، مناهجه للدكتور محمد زغلول سلام ـــ ص ٣٠٠ .

(٣٣) انظر المرجع السابق ص ٣٠٢ ـــ وما بعدها .

(٣٤) انظر الالتزام في الشعر العربي .

بأن يكون الأديب ، بارادة منه فيلسوفا اجتماعيا يصدر عن فلسفة يدرك بها أن الحياة متحركة متجددة ، لا مستنقعة جامدة ، ويدرك اتجاه الحياة في حركتها وتجددها ، ويدرك أن ينبوع القوة في هذه الحركة والتجدد انما هو الشعب ، فالى الشعب ينبغي له أن يتوجه ، ويشير المناظر الى جملة من القضايا والمشكلات التي ألحت في هذا العصر الحاحا ، حتى أصبحت هي قضايا الكافة مشكلاتهم ، وهي تدور في رأيه على أربعة محاور : الاستقلال الوطني ، والحرية ـــ الديمقراطية ـــ العدالة الاجتماعية ـــ السلم بين الشعوب وبين الدول(٣٥) .

وقد رد عليه الدكتور طه حسين ، بأنه فيما بينه وبين نفسه ، وفي كل ما كتب وحاول من عناية بالأدب ، لم يفهم عامة وخاصة بالقياس الى الأدب ، وانما فهم أدبا وقراء يقرأون هذا الأدب ، فيرضون عنه أو يسخطون عليه ، وانه ليس من الذين تفتنهم هذه الآراء الحديثة التي يشغل بها الأوروبيون أنفسهم في العصر الحديث ، وليس من الذين يؤمنون بهذا كله ، أو يأبهون له ، لأن الأدب وجد قبل أن توجد هذه النظريات التي دعت ألوانا من الساسة الى أن يسيطروا على حياة الناس ، أراد هؤلاء الساسة أن يؤثروا في الأدب ، وأن يفرضوا عليه نظرياتهم ، فكان الأدب « الموجَّه » والأدب « الموجِّه » وظهرت الكتابة للخاصة والكتابة للعامة ، والكتابة التي يلتزم فيها الأديب ، والتي لا يلتزم فيها ، وكل هذه أشياء صنعتها السياسة .

ويشير طه حسين الى أن الالتزام هو وليد الضغط على الحريات ، أو على الأقل مطية للسياسة ، والى أن الكاتب لا يتوجه الى جمهور معين من الناس ، بل الى كل من يقرأ ، من غير أن تكون هناك صلة بين الكاتب والقارىء(٣٦) .

وبإيجاز يمكن أن نقول : ان الدكتور طه حسين يهاجم التقيد والالتزام بأي مذهب في الأدب ، ويعلن أنه من أنصار الحرية المطلقة . بل والفوضى في

---

(٣٥) انظر المرجع السابق ص ٣٥٨ وما بعدها .

(٣٦) المرجع نفسه ص ٣٥٩ .

الأدب[٣٧] .

ومن أبرز المعارضين أيضا لمبدأ الالتزام : « العقاد » الذي ندد بهذا الاتجاه ، كما ندد بالواقعية الاشتراكية في وقت مبكر ، في كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » اذ رأى أن الفهم الساذج لرسالة الأدب عند الواقعيين الاشتراكيين، يحرم على الأديب ، أن يكتب حرفا لا ينتهي الى « لقمة خبز » أو الى تسجيل حرب الطبقات ونظم الاجتماع[٣٨] .

وفي هذا الاتجاه المعارض لتيار الالتزام ، يقف أيضا « شفيق جبري » ، فهو يعارض ذلك التيار ، من منطلق أن الآداب ، لا تستطيع أن تعيش بلونها المجتمعات البشرية ، « ولا يغنيها عن تلك الآداب ، تقدم العلوم والصناعات فيها ، لأن في البشرية ذوقا وحسا وشعورا ، والآداب هي التي تلطف هذا الذوق وهذا الحس ، ولولا هذا التلطيف لم يكن هناك فرق بين الإنسان والحيوان » ومن ثم فان الأدب لا يجد سبيله الى هذا التلطيف ، الا اذا كتبت له الحرية ، فتقلب في أعطافها ، وذاق حلاوتها .

ويصرح شفيق جبري ، بأنه لا يكاد يفهم المقصود من الالتزام في الأدب ، فاذا كان المقصد من الالتزام ، أن يفرض المجتمع على الأديب أفكاره ومعتقداته ، حتى لا يحيد عن هذه الأفكار ، وهذه المعتقدات في كتاباته ، وحتى يكون في هذا المجتمع آلة يحركونها ويسكنونها كيف شاؤا ، فخير للأديب ، أن يختار له غير صناعة الأدب ، ثم يؤكد الكاتب : ضرورة توافر تلك الحرية للأديب ، فان حرية الأدب مقدسة ، بل هي في مقدمة مقدسات الأمور ، فاذا أكره الأديب على التقيد بآراء خاصة ، ومعتقدات خاصة ، ضاعت شخصيته ، ولا سيما اذا كان لا يؤمن بهذه الآراء والمعتقدات .

وقد يتقيد الأديب بمجتمعه اذا كان يؤمن بما يؤمن به هذا المجتمع ، فحينئذ لا بأس بأن تفرض عليه بيئته ما تريد ، ولكنه اذا كان لا يعبد ما يعبده هذا

---

(٣٧)انظر « حديث الأربعاء ــ للدكتور طه حسين ــ جـ ٤ ص ٢١٠ .

(٣٨)انظر « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي « للعقاد ــ ص ١٩٥ ــ

المجتمع فليفسح له في الحرية حتى يقول ما يريد[٣٩] .

ولعل « توفيق الحكيم » في دراسته لقضية الالتزام ، أقرب الى الحلول الوسطية ، فهو يحاول التوفيق بين المؤيدين والمعارضين ، اذ يرى أن الأدب خادم للجماعة ، حافظ للقيم ، كما يلاحظ أن العالم اليوم يضطرب في لجة أفكار جديدة ، تماثل تلك الأفكار التي انبثقت مع الثورة الفرنسية ، فمبادىء « حقوق الإنسان » تقابلها اليوم مبادىء « حقوق الجماعة » ، والجماعات لا تسمح اليوم لمفكر أن يتجاهلها ، أو يقف على بعد منها ، فأمواجها الهادرة الزاخرة تعلو اليه وتختطفه وترغمه على أن يعيش معها ، أو يغرق في تيارها[٤٠] .

لكن توفيق الحكيم على الرغم من مناداته بهذا المبدأ ، وهو أن الأديب خادم للمجتمع ، وحافظ لقيمه ، وذلك يقتضي اسهام الأديب في معالجة أزماته وقضاياه .. على الرغم من ذلك نرى توفيق الحكيم يحذر الأدباء من فقدان حريتهم وشخصياتهم فيما يبدعون ، وهو لذلك يشبه المفكر الفرد بصخرة في رأسها منارة قائمة في وسط البحر ، انه ليس بمنأى عن ذلك البحر ، وليس هو أيضا بالغارق في لجّته ، ولكنه مقيم في أحضانه ، تحيط به أمواجه ، تضغط على صخرته ، دون أن تصل الى رأسه ، أو تعبث بمصباحه ، على هذا النحو ، تظل العلاقة موصولة بينه وبين الأمواج ، فهي تهدأ وتثور ولكنها تبقى راضية مطمئنة ، ترى أشعة المنارة منعكسة على صفحاتها ، منتشرة على صدرها ، فتتقبل النور بنشوة من الزهو ، فهذه المنارة العالية لا تضيء الا لها، ولكن الويل كل الويل ، اذا علمت تلك الأمواج أن هذا النور مرسل فوق ذلك الى غاية أخرى ، وهدف أبعد ، وأنه يقصد فيما ترمي اليه أن يضيء أيضا طريق تلك

---

(٣٩) « اتجاهات النقد الحديث في سورية » للدكتور جميل صليبا — ص ١٩٣ — نقلا عن « قضايا النقد الأدبي » ص ٦٥ وما بعدها .

(٤٠) في الأدب — لتوفيق الحكيم — ص ١٨٠ .

السفن التي تسعى في المكان والزمان ، حاملة خلاصة الكنوز العليا في حضارة الإنسان[٤١] .

وحين نتأمل موقف المؤيدين للالتزام ، نجد أن معظمهم من المتأثرين بدعوة الاشتراكيين والوجوديين على السواء ، الى التزام الكاتب بالاشتراك في معالجة مشكلات المجتمع الحاضر ، والاهتمام بالمضمون وأثره الاجتماعي في الأدب وجعل المتعة الفنية في الأدب ، وسيلة لغايات انسانية في تحرير الإنسان .

ويبرز من بين مؤيدي هذا الاتجاه ، كثير « من الشعراء المتأثرين بتيار الشعر الحر ، كبدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتي (في العراق) والدكتور عبد العزيز المقالح (في الجمهورية العربية اليمنية) وأحمد عبد المعطي حجازي ، وكمال عبد الحليم ، ونجيب سرور ، وأمل دنقل (في مصر) وجيلي عبد الرحمن ، وتاج السر (في السودان) وغيرهم .

أما في مجال النقد الأدبي ، فيبرز من بين مؤيدي ذلك الاتجاه : محمود العالم الذي سبق أن أشرنا الى المناقشات الحادة التي جرت بينه وبين الدكتور طه حسين على صفحات الجرائد والمجلات المصرية ، كما يبرز أيضا الدكتور محمد مندور الذي ناقش قضية الالتزام في كتابه « قضايا جديدة في أدبنا الحديث » ، حيث يرى أن الاتجاه الواقعي الاشتراكي ما هو الا رد فعل طبيعي لانعزال الشعراء الرومانسيين عن المجتمع ، وهروبهم من تحمل مسئولياتهم السياسية والاجتماعية ، وتنصلهم من تبعة الالتزام بآراء محددة في معركة الحرية والحياة ، مما أدى الى ظهور التيار الاشتراكي[٤٢] .

كما يرى الدكتور عبد القادر القط أن الاتجاه الى تطبيق مبدأ الالتزام في الشعر العربي الحديث، كان نتيجة لتزايد احساس الأدباء بمشكلات الطبقات التي قست عليها الحياة بعد الحرب العالمية الثانية ، ونتيجة لاطلاع الأدباء « بصورة لم تعهد من قبل على الآداب الأوروبية التي تعبر عن مجتمعات

---

(٤١)انظر المرجع السابق ص ١٨١ وما بعدها .

(٤٢)راجع « قضايا جديدة في أدبنا الحديث » ص ٧٩ ، ص ٨٠ .

تطورات فيها تلك المشكلات التي نواجهها في مجتمعنا تطورا كبيرا ، فاتضحت معالمها ، وقوى وعي الناس بها ، وأخرج حولها الأدباء الغربيون نماذج رائعة من الأدب الواقعي[٤٣] .

ويلتقي معهم في ذلك الاتجاه الناقد « حسين مروة » الذي تحمس للالتزام بتيار الواقعية الاشتراكية ، وبشر بمبادئها ، وذلك في كتابه « قضايا أدبية » اذ يرى أن الأدب الصادر عن ادراك الذات ووعيها الاجتماعي ، ليس سوى أثر من آثار العالم الخارجي الذي هو عالم الطبيعة والمجتمع ، عالم الواقع .

على هذا الوجه يكون الأدب بمختلف أشكاله البيانية ، تعبيرا عن الحياة الواقعية ، عن الظروف والأوضاع والأنظمة التي يحياها المجتمع في مرحلة معينة ، تعني المرحلة نفسها التي يحياها الأديب في تاريخ المجتمع[٤٤] .

وهذا ما بشر به ، وتحمس أيضا الدكتور محمد النويهي ، في كتابه « قضية الشعر الجديد[٤٥] .

— ٣ —

الجديد في مفهوم الالتزام عند نازك الملائكة

قد يظن بعض أنصار « الالتزام الأيديولوجي » أن « نازك الملائكة » حين هاجمت الفهم السطحي لقضية « اجتماعية الشعر » في كتابها : « قضايا الشعر المعاصر[٤٦] ».

---

(٤٣) في الأدب المصري المعاصر — للدكتور عبد القادر القط — ص ١١٩ —

(٤٤) قضايا أدبية — ص ١٩ —

(٤٥) انظر ص ٨٨٤ من ذلك الكتاب (الطبعة الثانية — دار الفكر — مكتبة الخانجي بالقاهرة سنة ١٩٧١ .

(٤٦) انظر حديثها عن مفهوم الشعر والمجتمع ، في الفصل الأول من الباب الثاني ، من ذلك الكتاب ص ٢٦١ إلى ص ٢٧٠ (الطبعة الثالثة سنة ١٩٦٧) .

وكتابها « التجزيئية في المجتمع العربي[٤٧] » ...

قد يظن من يقرأ هذين الكتابين أن « نازك » تقف في جبهة واحدة ، مع معارضي مبدأ « الالتزام » وهذا خطأ كبير ينبغي أن تصححه الدراسات الأدبية المتأنية ، التي لا تقوم على استقاء الأحكام عن طريق الظن والوهم ، وافتعال التهم وترديدها ، وتلقينا للآخرين .. !

وقد استهدفت « نازك » لحملة شعواء شنتها عليها جماعات أيديولوجية ، وأقلام موجهة ، وكان من أبرزها جميعا الدكتور لويس عوض في الملحق الأدبي بجريدة الأهرام ، وذلك اثر ظهور كتابها « قضايا الشعر المعاصر » لأنها حاولت تقنين « عروض » الشعر الجديد ، ولأنها حددت انطلاق هذا الشعر وبدايته ، بقصيدتها « الكوليرا » ، ولأن الدكتور لويس عوض يرى أن الثورات الفنية لا يمكن أن تتم هكذا بين يوم وليلة ، أو تكون من صنع شخص واحد ، وكان في هجومه متحاملا أكثر مما ينبغي ، لأن الكتاب مجرد محاولة شريفة في مجال لم يسبقها اليه أحد ، فمحاولة ايجاد تقنينات محددة ريادة بطولية في مجاهل صخرية تكتنفها المخاطر والظنون ، وما أشبه دورها في الشعر الجديد ـــ أو دورها في موسيقاه ـــ بدور الخليل بن أحمد في موسيقا الشعر العمودي القديم[٤٨] !

وفي بعض الصحف البيروتية ، تعرضت « نازك » مرة أخرى لغمزات وتساؤلات ، حين ذكر « انعام الجندي » في أحد أعداد مجلة « الأسبوع العربي » البيروتية ـــ في معرض نقده لكتاب « قضايا الشعر المعاصر ـــ أن « السياب » أرجع البداية الأولى للشعر الحر غير مرة الى عام ١٩٤٤ ، وأنه ـــ أي انعام ـــ يعلم بوجود نماذج من هذا الشعر في مجلات متعددة ، وذكر بعضها قبل التاريخ الذي حددته الشاعرة لقصيدتها « الكوليرا » ، ثم يسألها :

---

(٤٧)انظر حديثها عن « أخطاء شائعة في تعريف الأدب القومي » ص ١١٨ وما بعدها ـــ و « الأدب والمجتمع » ص ١٦٥ وما بعدها ـــ

(٤٨)انظر كتاب : « حوار مع الشعر الحر » للدكتور سعد دعبيس ص ١٠ ، ١١ .

ما رأيك في ذلك ؟ ترى .. ما هو جواب الشاعرة المبدعة[٤٩] .

ولعل معظم هذه الحملات كان راجعا لعاملين : العامل الأول : ريادتها لتيار الشعر الحر وتبنيها لقضيته ، وتقنينها لعروضه ، والعامل الأخر : شخصيتها الفنية المتميزة التي رفضت أن تماع ، أو تذوب في معامل الأصباغ المذهبية ، وآثرت أن تمتد بجذورها في أعماق الأرض العربية ، وحدائق الضوء الإسلامية .. ، ومن هنا فقد ظن بعضهم أنها معادية لتيار الالتزام ، وهذا وهم كبير : « فنازك » تعلن ـــ بصراحة ـــ في دراساتها وشعرها ، أنها مؤيدة لتيار الالتزام ، ولكنه التزام متميز جديد ، التزام بأنبل ما في الإنسان ، وأعمق ما في الكون ، وأروع ما في الطبيعة ، التزام ببناء الإنسان ، بايقاظ المجتمع ، التزام يجعل تربية الوعي الجمالي في الانسان ، مقترنا بتربية الوعي السياسي والاجتماعي ، فالتربية الجمالية هي الأساس الأول للتربية السياسية ، وتعيسة هي الأمم التي تدوس الأزهار ، في مواكب التظاهرات والشعارات . !

انه التزام لا يختلق عداوة مصطنعة بين أزمات الذات الفردية وعواطفها من جهة ، وقضايا المجتمع ومشكلاته من جهة أخرى ، بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي .. ، وبايجاز فالتزامها التزام « نازكي » عربي ، لا يدخل في اطار الالتزام السطحي « المتمذهب » ، ولكنه يعمق فكرة الالتزام ، ويعطيها طابعا جديدا ، ومضمونا جديدا ، ويمدها بالخصب والنماء .. !

لقد كانت « نازك » من أوائل الرواد الذين ربطوا بين التجديد الفني في الشعر الحديث ، والحاجات الملحة التي تقضيها الحياة العربية المعاصرة ، وفي ذلك يقول الدكتور أحمد أبو حاقة :

« تذهب نازك الملائكة، وهي من أوائل الرواد الذين نهضوا بهذه الحركة الشعرية ، الى أن لهذا التجديد الفني جذورا اجتماعية تحتم انبثاقه وتستدعيه[٥٠] .

---

(٤٩)انظر كتاب « نظرية الفن المتجدد » لعز الدين الأمين ـــ ص ٢٠

(٥٠)الالتزام في الشعر العربي ـــ ص ٣٧٢ .

ويستشهد على ذلك بقول « نازك » : « فالأفراد الذين يبدأون حركات التجديد في الأمة ، ويخلقون الأنماط الجديدة ، انما يفعلون ذلك تلبية لحاجة روحية تبهظ كيانهم ، وتناديهم الى سد الفراغ الذي يحسونه ، ولا ينشأ هذا الفراغ الا من وقوع تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة .. وفي امكاننا أن نعد حركة الشعر الحر ، حصيلة اجتماعية محضة ، تحاول بها الأمة العربية ، أن تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث ، شأنها في ذلك شأن سائر الحركات المجددة التي تنبعث اليوم في حياتنا في مختلف المجالات[٥١] .

وهي تفتخر في مقدمة ديوانها « للصلاة والثورة » بأنها من أنصار الشعر الملتزم ، وذلك في معرض حديثها عن موقف أنصار نظرية « الفن للفن » من قضية الالتزام ، وذلك اذ تقول :

ولقد يرد هنا السؤال المشاكس الذي ما زال أنصار نظرية « الفن للفن » يرفعونه في وجوهنا نحن أنصار الشعر المتزم ، فالذي يلوح لهم أن كل التزام في الشعر يوثق الرابطة بين الشعر والتاريخ ، في حين أن التاريخ كيان متحول ، لا ثبات له ، التاريخ ظلال تأتي مع الشمس ، وتزول مع النهار ، والفن يبحث للإنسان عن الثبات والبقاء ، فالالتزام في القصيدة ــ اذا أردت أن أعبر بلغتي عن فكرة المشاكسين ــ طعنة موجهة الى ديمومتها ، وحياة الخلود التي نتطلع الى أن نحياها ، الالتزام على هذا فكرة مناقضة للدوام .

وأقول جوابا على هذا الاحتجاج : ان الشعر يمثل نقطة ذات ثلاثة أبعاد ، وبعدها الرابع ، هو عواطفنا نحن القراء في عصر ما ، انني حقا قد وقفت في هذا الشعر السياسي ، عند أشخاص زالوا من المسرح السياسي ، مثل « غولدامايير ، وكانت رئيسة وزراء اسرائيل المزعومة عام ١٩٧٣ فجاء مكانها الآن « اسحق رابين » ، ومثل « نكسن » وكان رئيس الولايات المتحدة ،

---

(٥١)المرجع السابق ــ الصفحة نفسها ــ وانظر : قضايا الشعر المعاصر ــ لنازك الملائكة ــ ص ٤١ ، ٤٢ .

وجاء مكانه الآن « فورد » .. فهل سقطت بذلك قصيدتي « عناوين واعلانات في جريدة عربية » لأن اسمي غولدا ، ونكسن ، قد جاءا في العناوين البارزة للجريدة ؟ ان الزمن قد تجاوز هذين الاسمين ولكن هل يمحى حقا كل ما كان في نفوسنا من قبل ؟ هذا ما لا أوافق عليه ، ان كل ما كان انما هو كائن وباق في أبعادنا الداخلية العميقة الأغوار ، وان مسحته سجلات التاريخ والزمن المحدد بأبعاد ثلاثة لا يزول ولا يختفي ، وفي وسعنا أن نعود اليه فنجده في أعماقنا لم يتغير[٥٢] « مقدمة ديوان « للصلاة والثورة » ص ١٣ — ص ١٥ —) .

ثم تقول « ومعنى هذا أن ديمومة القصيدة لا تأتي من التاريخ ، وانما من نفوسنا نحن الذين عايشنا هذا التاريخ . ولهذا فان امحاء الأسماء التي رافقت فترة من عمر ذكرياتنا لا يبدل طعم القصيدة النابع من خفايا النفس الإنسانية ، وماضيها الراسخ في عقلها الباطن لا يتحول[٥٣] .

ثم تتساءل قائلة :

« يبقى أن نسأل : ماذا سيعني هذا الشعر السياسي لمن يأتون بعد مائة عام ، ويجهلون أحداث ١٩٧٣ التي عشناها نحن ؟ وهنا يجب أن نذكر أننا نحن كلنا لن نعني شيئا عندهم .. اننا سنكون قد حملنا مع أعاصير الزمن الى غير رجعة ، ولم يبق من شعرنا الا ما يمكن أن يتذوقه انسان مجرد من التاريخ أصلا : وهو شعر الحب والبغض والجمال والفكر والفلسفة وأمثالها ، مما يقتصر عليه اهتمام أنصار الفن للفن .. والسؤال عند هذا هو : هل ينبغي أن نطمس أحاسيسنا اليوم من أجل أن يتذوق قصائدنا حفيد شاعر سيعيش عام ٢٠٧٥ ؟ هل نترك دماءنا تراق ، وجثثنا ترمى من شبابيك الطابق الرابع من المباني الصهيونية ، ودن أن نصورها في شعرنا لمجرد أن نرضي هذا الحفيد الذي يعيش أبعادا ثلاثة غير أبعادنا الثلاثة ؟ الجواب لا. ان ذلك سيكون منا انتحارا ، لا بل ان سكوننا قد يقتل هذا الحفيد ، ويحرمه فرصة يولد فيها ،

---

(٥٢) مقدمة ديوان « للصلاة والثورة » ص ١٣ — ١٥

(٥٣)المرجع السابق ـ المقدمة ـ ص ١٥ ، ١٦

فنحن نقاتل بشعرنا وقوافينا من أجله .

كذلك يمكن أن يقال : ان الصورة البغيضة « لغولدا » و « نكسن » يمكن أن يسلط عليها حفيدنا شاعر ٢٠٧٥ ، أضواء حمراء تشخصها في جرائمها وأعمالها المنكرة فتنبثق القصيدة حية حارة ، كما انبثقت مدينة (كامبري) من كوب الشاي في قصة (مارسيل بروست) . والقصة العظيمة للتاريخ الممتد في داخل الحياة الإنسانية ، انه ساكن فقط وليس ميتا ، فهو قابل لأن يقفز ويتفجر بمجرد أن نسلط عليه الضياء ، والقصيدة الحية تديم التاريخ بكل أبعاده وتعطيه الخلود ، وهذا حل المشكلة الفكرية المثيرة التي يبقى أنصار (الفن للفن) يثيرونها في أوجهنا نحن الملتزمين[٥٤] »

ومفهوم « الالتزام النازكي » بالمعنى الذي أوضحناه ـــ يتضح أكثر حين نرجع الى « **مفهوم الأدب** » عندها ، انه مفهوم يجعل الأديب مثل المصلح الاجتماعي ، ويجعله مرتبطا برسالة ، لا يبالي أن يقتل في سبيلها ، مفهوم يجعل الأديب ذا تأثير فعال في المجتمع ، بحيث يصوغ القيم والأفكار والمبادىء التي تبني المجتمع ، ومن هذا المنطلق فهي ترفض أي أدب خوائي عدمي ، لا يبشر بقيم ومبادىء ، ولا يكون له دوره في بناء المجتمع واصلاحه ، كأدب الفن للفن ، وغيره من الاتجاهات التي تجعل الأدب ترفا ذهنيا وعاطفيا ـــ كما يقول نزار قباني وفي ذلك تقول :

« ان المفهوم الدارج لكلمة « الأديب » يهتم بالشكل أكثر مما يهتم بالمضمون ، فما نكاد نذكر الأديب ، حتى يتبادر الى الذهن العام ، أنه ذلك الذي ينظم القصائد أو يكتب القصص أو يؤلف المسرحيات ، فكل من صنع هذا سمي أديبا ، ولا يكاد يتبادر الى الذهن مطلقا ، **أن للأديب مكان البَنّاء في المجتمع** ، فهو يشيد وينشىء ، ويقيم الأسس ، ويحدد الأطر ، وما القصيدة والقصة والمسرحية الا أنماط شكلية يصوغ الأديب فيها أفكاره ، وكانت النتيجة **أن كثيرا من أدبنا أصبح بلا مضمون اجتماعي مستفاد** ، وحسب كثير

---

(٥٤)المرجع نفسه ص ١٦ ، ص ١٧

من الأدباء أن أنماطهم بهياكلها المترفة المعقدة ، تغنينا عن المدلول الاجتماعي الذي يحرك القيم والمعاني .

ومن تفريعات هذا المأخذ أن كلمة « الأديب » قد أفرغت افراغا كاملا من معناها الخلقي والروحي ، وقصرت على معنى بلاغي ، فأصبح الأديب يعني من يكتب بأسلوب جميل فيه بلاغة التعبير ، وجمال الصورة والرمز ، وبذلك أصبح ارتكاز الكلمة تعبيريا لا روحيا[٥٥] »

ثم تقول :

« والواقع المؤسف أن لفظ الأديب عندنا قد خضع لانحراف النظرية المجردة التي تندرج تحت عنوان (الفن للفن) فالأديب يعتبر اليوم صانع الجمال ، ومرقرق الرحيق في الألفاظ المسحورة ، لا يسأل عن الهدف الإنساني ، ولا عن المثال الاجتماعي ، قال نزار قباني قبل حزيران « الشعر زينة وتحفة باذخة كآنية الورد » ومعنى هذا أن علينا ألا نرجو نفعا اجتماعيا من الشعر ، والوقع أن الورد في الطبيعة ليس خاويا من النفع ، وانما يتفتح الزهر لينتج البرتقالة الحلوة المغذية ، والوردة التي لا تأتي بثمرة ملموسة تنفع غذاء للطيور والفراشات والنحل ، وما من شيء في الطبيعة الا كان له قبل جماله نفع ثابت ، وحاشا للإنسانية أن ترضى لأديبها الموهوب أن يهدر طاقته الفكرية في كتابة صفحات جمالها عقيم ، وهل يرضى ضمائرنا أن نكتب من الأدب ما هو حلية فارغة وترف ، بينما أهلنا يبادون في الأرض المحتلة[٥٦] » .

ثم تحدد لنا صفات الأديب الحق — كما تؤمن بها — فتقول :

« فاذا رفعنا لفظ الأديب فوق هذه المآخذ ، استطعنا أن نخلص الى صفات الأديب الحق ، وقد سبق أن أشرنا[٥٧] الى أنه ينتمي الى طائفة من الناس نستطيع أن نسميهم بالخواص ، وهذه الطائفة تشمل مع الأديب الحكيم

---

(٥٥)التجزيئية في المجتمع العربي ص ١٦٥ ، ١٦٦ .

(٥٦)المرجع السابق ص ١٦٦ ، ١٦٧

(٥٧)انظر حديثها عن ذلك ص ١٦٥ من المرجع السابق .

والمصلح والعالم ورجل الدين ، وهي تتميز على عامة الناس بخمس صفات أساسية نحصيها فيما يلي :

(الأولى) أن هؤلاء قوم يعلمون ، أي : يتقنون العلم بما كرسوا قلوبهم وحياتهم للدراسة ، وبما هذبوا عقولهم ، ووسعوا آفاقهم ، فانما الأدب تخصص وتفرغ لطلب العلم وليس بأديب من قرأ خلاصات ومختصرات من المجلات والجرائد ، هي حصيلة علمه .

والصفة (الثانية) أن هؤلاء قوم يعملون بما يعلمون ، فلا نفع في عالم يعلم الناس المبادىء والقيم ، ثم لا يعمل بها هو نفسه ، ولا يكون مثالا مجسدا لها ، قال تعالى في كتابه الكريم : « أتأمرون الناس بالبروتنسون أنفسكم ؟ وأنتم تتلون الكتاب ، أفلا تعقلون ؟ »

والصفة (الثالثة) أنهم يملكون **الاستقلال الفكري الكامل عن التيارات التي تجرف المجتمع ، فلا ينقادون لها ، كما ينقاد العوام** ، وانما يستشرفونها من أعلى ، ويحكمون عليها ، وبذلك **يوجهون المجتمع** ، فأما العامة فان ما هو شائع عندهم لا جدال فيه وأما الخواص فيسألون أنفسهم عن أسباب الظواهر الاجتماعية ، ويرفضون منها ما خالف العقل والمصلحة الانسانية .

والصفة (الرابعة) أنهم يزدرون الشهرة والمناصب كل الازدراء ، وانما يعيشون للعلم والعمل ، **يقولون ما يعتقدون به** ، وان جاءهم بالاستنكار ، ويستطيعون أن يجابهوا الجمهور بما يكره ، كما يعطي الطبيب البارع جرعة دواء مرة لمريض مثقف ، وعلى هذا الأساس يكون **الأديب كالجندي في المعركة لا يبالي أن يقتل في سبيل الحق** ، أما الأديب الذي يداهن الجمهور مداهنة رخيصة ليكسب الثناء والشهرة من أقرب السبل ، فهو خائن لرسالته ، وانما يعمل الأديب بالحديث النبوي : « من رأى منكم منكرا فليغيره بيده ، فان لم يستطع فبلسانه ، وان لم يستطع فبقلبه ، وذلك أضعف الايمان » .

والصفة (الخامسة) أن طائفة الخواص هذه يملك أفرادها ذهنا مشعا له ومضات وسبحات ورؤى ، تراهم يتميزون بنوع من البصيرة المضيئة التي تنير

لهم المستقبل فيرونه . انهم يمتلكون حدسا روحيا ولهم لوامس عقلية يدركون بها ما سيقع قبل وقوعه ، وقد يحذرون قومهم مما سيأتي ويرفعون أصواتهم بالنهي والتنبيه[٥٨] » .

ثم تواجه أدباءنا المعاصرين ، وتعيب عليهم انعدام تأثيرهم الفعلي في المجتع العربي ، وأنهم منقادون للتيارات الشائعة في المجتمع ، دون أن يتخذوا موقف الناقد البصير منها ، وفي ذلك تقول : « وما زال الأدب عندنا مسربلا بأسماله الجمالية والبلاغية المحضة ، ولقد بقي أغلب أدبائنا منقادين للتيارات الشائعة في المجتمع يمثلونها ولا يرتفعون فوقها ، وانما الصفة العليا للأديب أن ينفصل بذهنه عن كل ما هو شائع في المجتمع من ظواهر ، فاذا استقل عنها استطاع تشخيصها وتبين أسبابها ، وجاء بأمثلة لها من الحياة ، وناقشها مناقشة علمية لا تعصب فيها ولا غضب بل هدوء مدرك وهيبة وعمق ، كما ينتقد الإنسان الخاشع نفسه ويلتمس عيوبه ليصلحها ويرتفع فوقها .

ان **الأديب** بهذا المعنى هو الذي **يصوغ القيم والأفكار والمبادىء التي تبني المجتمع** تاركا لرجل الدولة مهمة التطبيق ، وليس يخفى ما لهذا الدور من قيمة في بناء المجتمعات ، فانما الكيان الاجتماعي فكر في حالة تنفيذ ، ولا يكتفي الأديب ببناء المجتمعات ، فانما الكيان الاجتماعي فكر في حالة تنفيذ ، ولا يكتفي الأديب ببناء المجتمع ، وانما يبقى جرس الخطر الذي ينذر بما في الأسس من تخلخل وتصدع[٥٩] » .

ويقوم التزام « نازك » على دعامتين أساسيتين ، لا غنى لاحداهما عن الأخرى ، وهما : (أ) الدعامة الروحية (ب) الدعامة الثورية ، ومعنى ذلك أنها ترفض كل ما يشوه انسانية الإنسان المستخلف في الأرض ، من زيف ونفاق ، وعبودية وطغيان ، وشر وفساد ، والتزامها بهاتين الدعامتين ، يمثل في نظرها الالتزام بمقومات الإنسان الكامل ، وفي ذلك تقول في تقديمها لديوانها « للصلاة والثورة » :

---

(٥٨)المرجع نفسه ص ١٦٧ ، ص ١٦٨

(٥٩)المرجع نفسه ص ١٦٩ —

« وأول ما أحب أن أتحدث عنه في هذه المقدمة عنوان المجموعة « للصلاة والثورة » فهو يمثل في نظري جانبي الإنسان الكامل في هذا العصر ، أما « الصلاة » فهي رمز الجانب الروحي فينا ، هي الورود التي تنبت في النفس الأنسانية من أثر اتصالها بالمنابع الأزلية الجميلة ، منابع الله ، وهي تشمل كل ما لا تفسير له من حياة الإنسان الغامض الممعن في الغموض ، كالأحلام التي تكشف لنا أحيانا أحداث المستقبل كشفا لا يمكن تعليله علميا ، ومثل انكشاف الغيب للإنسان في لحظات التجلي والكثافة الروحية ومثل أثر الصلاة والدعاء في تحقيق رغباتنا ... !

أما « الثورة » الجانب الثاني من العنوان ، فهي عندي رفض الإنسان المكتمل لكل زيف وفساد وعبودية وشر وطغيان وقبح وظلم في الحياة الإنسانية ، والثورة مرتبطة أشد الارتباط بالصلاة ، فالإنسان الذي يصلي لله صلاة كاملة الأبعاد ، شاسعة التطلعات هو الإنسان الذي يعرف الرفض الحق والثورة على كل ما يهين كال الإنسانية ، لا .. بل ان الصلاة عندي هي نفسها الثورة ، وقد عبرت عن هذا بالنص :

متى نصلي ؟ انما صلاتنا انفجار
صلاتنا ستطلع النهار
تسلح العزل ، تعلي راية الثوار
صلاتنا ستشعل الإعصار
ستزرع السلاح والزنبق في القفاز
تحول اليأس الى انتصار
صلاتنا ستنقل الجدب الى اخضرار
وتطعم الصغار
فاكهة الصمود والإصرار
يا قبة الصخرة .. من صلاتنا سيرتوي آذار
وتنبت الرايات والثمار
صلاتنا تفجر الأنهار

وتبعث الغناء ، والليمون ، والأحرار
تعيدنا للوطن المسروق ، تمحو العار

فالصلاة هنا معادل حي للقيم الثورية ، والقيم الجمالية ، والقيم الإنسانية ، وهي تربية للروح والجسم ، واكمال الإنسانية للإنسان ، ولهذا سميت هذه المجموعة « للصلاة والثورة » داعية الانسان العربي الى أن يرتفع بالجناحين الاثنين : جناح الروح وجناح القتال ، **وهما الجناحان اللذان سلح بهما الإسلام هذا الإنسان في كل زمان ومكان ، ليرتفع الى أعلى ذرا انسانيته** ، فيدرك أبعاد الروح ، ويحقق حريته وحرية أمته ، ويمتلك الأرض التي استخلفه الله عليها .

وهذان الجناحان يرتبطان ارتباطا وثيقا ف شعر هذه المجموعة ، ويعبر عن ذلك قولي : ينتصر الإنسان
يرتفع الآذان

فانتصار العربي على الظلم في فلسطين هو المعادل القتالي لارتفاع الآذان من قبة الصخرة ، ولا يمكن أن تتم انتصارات الإنسانية دون أت تكتمل الروح التي كان ارتفاع الآذان رمزا لها[٦٠] » .

ان مفهوم الالتزام عند نازك يختلف الى حد كبير عن مفهوم الالتزام الوجودي ، ومفهوم الالتزام الاشتراكي أيضا ، ثم .. وهذا هو المهم .. يختلف اختلافا شديدا عن مفهوم الالتزام الذي طبقه الشعراء الملتزمون بأيديولوجيات شرقية أو غيربية في عالمنا العربي وأخطر ما في مفهومها للالتزام ، اقترابه من المنطقة المحرمة في الأدب الأيديولوجي المعاصر ، ألا وهي منطقة الفكر الإسلامي ، فهي ترى أن القيم الإسلامية تمثل عناقا رائعا بين القيم الروحية التي تبني ضمير الإنسان ، والمدفع الذي يحمي كرامة ذلك الإنسان من الظلم والاستبداد ، والزيف والنفاق ، والجمود والتخلف .. ! .

---

(٦٠)ديوان « للصلاة والثورة » ــ المقدمة ص ٨ إلى ص ١١

واذا كان دعاة الالتزام في الواقعية الاشتراكية يستبيحون لأنفسهم، تصوير قيعان المجتمع الملطخة بالوحل ، الغارقة في حمأة الجنس والرذيلة ، فنازك ترفض هذا الاتجاه ، وتدعو الى أدب ملتزم بأخلاقيات الإسلام ومثله .

والالتزام عندها **لا يبرر أن يهمل الشاعر المقومات الفنية للشعر** تحت ستار أهمية القضايا الاجتماعية التي يتناولها ، مهما كانت أهمية هذه القضايا ، فالجودة الفنية هي الأساس في تقويم الشاعر ، وليس اختيار الموضوع « فمن الشعراء اليوم من يؤثرون الموضوعات ذات الطابع الإنساني ، ومنهم من ينذرون موهبتهم الشعرية للتغني بالقومية العربية وآمالها وأمجادها ، ومنهم من يملك ميلا فلسفيا بحيث تجتذبه الموضوعات الذهنية ، وآخرون لا يهتزون الا لنشوة عاطفة يحسونها ، وقد يكتب الشاعر في أكثر من اتجاه واحد ، وانما الشرط هو الإجادة في الاتجاهات التي يتناولها جميعا ، فاذا أحسن في أحد الاتجاهات ، وضعف في سواها ، أحصيناه شاعر اتجاه واحد[٦١] » .

و « نازك » **ترفض محاصرة الشعراء وراء أسوار النظريات المذهبية** التي يحاول بها بعض النقاد محاصرة انسانية الشاعر وفنيته ، وضغطهما ضغطا شديدا بحيث يلبسان النظرية الضيقة[٦٢] وهي تشير بذلك الى تفسير كل من « أنور المعداوي » والدكتور محمد مندور ، لتجربة الحب عند علي محمود طه ، فهما يريان أنه مخلوق بطبعه الفطري للهو والعبث ، وتعقب على رأيهما هذا فتقول : « والواقع أن أنور المعداوي مثل محمد مندور ، في أنه وضع النظرية أولا ، ثم جاء بشعر الشاعر ، وضغطه ضغطا شديدا بحيث يلبس النظرية الضيقة[٦٣] » .

ثم تقول مهاجمة بعض النقاد المولعين بضغط الشعراء في قوالب مذهبية ، أو قوالب النظريات الضيقة :

« ان لأعماق الإنسان حدودا شاسعة لا يسبر غورها ، بحيث يصعب علينا

---

(٦١) الصومعة والشرفة الحمراء ـــ دراسة نقدية في شعر علي محمود طه ـــ لنازك الملائكة ص ٥٠
(٦٢) انظر المرجع السابق ـــ المقدمة ـــ ص ٩
(٦٣) انظر المرجع نفسه ـــ ص ٧ إلى ص ٩

أن نحكم عليها حكما عاجلا لا تأمل وراءه ، ولكم أتمنى أن يتريث بعض نقادنا المولعين بصياغة النظريات ، قبل أن يدمغوا الشاعر الذي يدرسونه بحكم جازم ، صاخب ، جارف ، **ولقد ذهبت أنا نفسي ضحية لهذا الاندفاع** أحيانا ، **فصيغ حولي سياج عال من الفرضيات الخيالية** ، ولست أشك في أن سواي من الشعراء قد تعرضوا لمثل هذا الظلم أيضا ، **فذهبوا طعما سهلا لنظرية هوجاء** ، لا يعرفون لها أساسا في حياتهم[٦٤] » .

ويتضح موقفها الثائر على تيار الالتزام السطحي ، في دراستها النقدية لشعر علي محمود طه فهي تتعاطف معه تعاطفا موضوعيا ، مع أنه شاعر غير ملتزم بقضايا المجتمع في معظم شعره[٦٥] كما تعاطفت مع المهجرين ــ على الرغم من رومانسيتهم وعدم ايمانهم بالالتزام الأيديولوجي[٦٦] التزامها ــ اذن ــ التزام انسان حر .. التزام انسان عربي مسلم .. لا انسان آلي تحركه أيديولوجيات وشعارات ، كما تحرك أصابع المهرج مزيجا من الدمى الخرساء .. !

ــ ٤ ــ

موقفها من قضايا المجتمع

ونازك ترى أن الملتزمين السطحيين ، قد حولوا مبدأ الالتزام المبني على حرية الاختيار والارادة الى اجبار وقهر ، فتحول الالتزام الى الزام ، ولذلك نجد الدعوة الى هذا المبدأ « حين نحللها تتكشف عن خطأ جسيم في النظر الى الصلة بين الفرد والمجتمع ، فهي تضع أحدهما في دائرة منفصلة كل الانفصال عن دائرة الآخر ، بحيث اذا أراد الفرد أن يخدم المجتمع ، كان عليه أن يقتل حريته الذاتية أولا ، ان كل اهتمام بالفردية في هذه الحالة يبدو للمجزئين هدرا

---

(٦٤)المرجع نفسه ص ١٣ ، ١٤ .

(٦٥)انظر دراستها له في كتاب « الصومعة والشرفة الحمراء »

(٦٦)انظر كتاب في « الشعر والشعراء » ــ للدكتور عبده بدوي ــ ص ٩ .

للمجتمع واهمالا له[٦٧] ولذلك ونتيجة للنظرة التجزيئية التي تسود المجتمع العربي ، نرى بعض دعاة الالتزام يقيمون سدا منيعا بين المشاعر الذاتية للشاعر ، وقضايا المجتمع وأزماته، فيعتبرون أي قصيدة تصور عاطفة الحب أو غيرها من العواطف لهوا وعبثا ومعاداة للالتزام ، وكأن الشاعر لا يصبح ملتزما بقضايا المجتمع ، الا اذا انسلخ من انسانيته ، وتنكر لمشاعره وأحاسيسه ،

وأزماته وهمومه ، انهم يدعون الى اجتماعية الشعر ، وهم لا يفهمون ما هو واقع المجتمع ، ولذلك فهي تسألهم : « وما هذا الواقع ؟ أليس هو حياة الناس ؟ الناس الذين لا يمر عليهم يوم دون أن يتألموا ويضحكوا لأسباب تخصهم فرديا ، ويعيشون مفكرين في عواطفهم وآمالهم وهمومهم ، وتشغلهم قضايا حياتهم الخاصة بكل ما فيها من ذكريات وحساسات ومشاكل نفسية وصداقات وأفكار . وأي لون من الشعر يستطيع أن يعبر عن هذه الحياة الواقعية الإنسانية ؟ أهو الشعر الساذج المنفعل بالعبرات والبسمات أم هو الشعر الاجتماعي الذي يقف موقف الوعظ والخطابة ؟

ثم اننا حين نسلط الضوء على قولهم « انعزالي » نجدنا ازاء لفظ من تلك الألفاظ التي وسع الاستعمال معناها ، أو لعله ضيقه حتى فقد دقته ، فالدعوة (أي الدعوة الى اجتماعية الشعر) حين تستعمل هذا اللفظ في مجال النقد الأدبي ، تنسى أن المجتمع انما يترك طابعه على الفرد اجبارا لا اختيارا بحيث تصبح السمة الاجتماعية وسما طاغيا لا يملك الفرد أن ينجو منه حتى اذا لاذ بأشد أنواع « الانعزال » ، فحسب الإنسان أن تكون انطباعاته البصرية والسمعية والذهنية قد تكونت كلها في مجتمع بعينه ، لكي يكون واحدا من أفراد هذا المجتمع لا يستطيع التهرب من طابعه العام ، ومثل هذا الفرد لا بد أن يمثل المجتمع سواء أراد أم لم يرد .

ألا يدل هذا على أن الدعوة[٦٨] لا تستند الى الواقع ، وانما تشيد لنفسها

---

(٦٧) التجزيئية في المجتمع العربي ــ المقدمة ــ ص ٦

(٦٨) أي الدعوة إلى اجتماعية الشعر

دعائم من هواء في فراغ خيالي ؟ ذلك أنها تغرم بالمجتمع ، فتحمل مصباحا لتبحث عنه في ضوء النهار ، وبدلا من أن تتذكر أنه كيان معنوي لا وجود له الا على صورة أفراد من الناس ، نجدها تجلس على كرسي مريح ، وتتخيل له صورا مثالية منمقة ، ثم تطلب الى الأفراد أن « ينضغطوا » في اطارات هذه الصور ، وهذا منطلق معكوس ، فما هذا المجتمع ؟ انه نحن .. أنا وأنت أيها القارىء وجيراننا وأصدقاؤنا وبنوعمنا .. وكلنا نمثله : الشاذ منا والذكي ،

والغبي والموهوب ، ولكن دعاة الاجتماعية لا يصدقون هذا ، فهم لا يدرسون بيئتنا مستدلين عليها بانتاج شعرائها وأدبائها ، وانما يريدون أن يملوا على الشعراء والأدباء أدبا يمثل البيئة ، وهذا ألطف المتناقضات[٦٩] — وعلى الرغم من سخرية « نازك » بهذه النظرة السطحية لقضية اجتماعية الشعر ، فهي لم تتنكر لقضايا المجتمع العربي — كما تفهمها هي — لا كما يفهمها أصحاب الشعارات ، هؤلاء الذين يرون أن موقف الأديب الواقعي الاشتراكي من العالم والمجتمع ، ينبغي أن يكون « الموافقة الأساسية من جانب الكاتب أو الشاعر أو الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكي ، وهي تتمسك بهذا الموقف ، لأنها تعتبره أساس الالتزام ، ودليلا على تبني الكاتب أو الشاعر أو الفنان وجهة النظر التاريخية في صراع الطبقات ، وتقبله للمجتمع الاشتراكي »[٧٠] وليس هناك من دليل على تناقض دعاوى هذه الفئة من زعمهم أن التزامهم يحقق الحرية للكاتب والشاعر ، وهو الالتزام الذي يحدد (لينين) أهدافه بوجوب ارتباط الأديب الملتزم ارتباطا علنيا بحركة : « البروليتاريا » ، وأن يهتدي ف يعمله الابداعي بخطة الحزب الشيوعي ، وأن يجعل انتاجه متوخيا نشر الفكرة الشيوعية[٧١] ، ولنفرض أن هناك أديبا يختلف مع ذلك الاتجاه المذهبي .. فماذا يكون مصيره أمام ذلك الأمر الصادر من « لينين » ؟

---

(٦٩) قضايا الشعر المعاصر — ص ٢٦٤ ، ٢٦٥

(٧٠) الالتزام في الشعر العربي ص ٣٣

(٧١) انظر : الأدب الشيوعي . لماهر نسيم — ص ٢٤

ان أخطر ما في هذه الدعوى الإرهابية الى اجتماعية الشعر ــ من منطلق أيديولوجية محدد ــ « أنها تتسلح بمجموعة من التعابير المبهمة التي لا تحاول تحديدها ، من نحو قولهم : « الأبراج العاجية » و « المتهربين من الواقع » و «الأدب الشعبي » و « الشعراء الذاتيين » ، وقد أدى تداول جماهير الكتاب لهذه الألفاظ الى اضطراب شديد في مدلولاتها ، وأكسبها من السطحية ما يجعل الناقد المثقف يتحرج من استعمالها ، محاولا صياغة تعابير جديدة تؤدي معانيها الفنية والنظرية[٧٢] » .

ولقد كانت « نازك » على حق في هجومها على هؤلاء المذهبين السطحيين ، اذ كانت هتافاتهم الصاخبة الداعية الى اجتماعية الشعر ــ كما يفهمونها هم لا كما ينبغي أن تكون ــ كانت هتافاتهم في الخمسينات والستينات ، أشبه بصرخات عصبية محمومة ، تطغى على الصحافة العربية طغيانا عاصفا، وتتكرر في محطات الإذاعة ، وتتسلل الى أحاديث الأندية والمجتمعات ، ولذلك بات على الشعر المعاصر أن يواجه الموقف ويتخذ قرارا[٧٣] .

ان أصحاب هذه الضغوط الالتزامية حين يلحون على أن الشعر يجب أن يكون اجتماعيا ، يجعلون « الموضوع » في الشعر هو الغاية الوحيدة المقصودة في كل شعر ، ولا يهتمون بسائر مقومات القصيدة ، كالبناء والهيكل والصور والانفعال والموسيقى ، والفكرة والمعاني الظاهرة والخفية ، ويقصرون عنايتهم على موضوع القصيدة فقط ، وكأنه العنصر الوحيد الذي يكونها وهذا مخالف لمفاهيم الشعر البديهية ، فلعل الموضوع في نظر النقد الأدبي أتفه مقومات الشعر ، وذلك لأن كل موضوع يصلح للشعر ، سواء أدار حول مشاكلنا القومية ، أو حول شجرة توت ، أو معركة سباب في شارع ضيق ، فالمهم على كل حال هو أسلوب الشاعر في معالجة الموضوع ، ولذلك نجد الموضوع عينه ميتا أو مغمى عليه عند شاعر ، حيا ينبض بالجمال المنفعل عند شاعر ثان ،

(٧٢) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٦١

(٧٣) انظر المرجع السابق ص ٢٦١

ومن هذا يبدو أن الدعوة تلح على العنصر الوحيد الذي ليس شعريا في القصيدة ولا تكتفي هذه الدعوة الساذجة بالتركيز على الموضوع ، بل تحدد مجاله تحديدا صارما، فكل شعور لا يتعلق بالوطنية — في أضيق معانيها — يقابل منها بالصد والإعراض والشتائم ، وهكذا نجدها لا تكتفي بهدم سائر معالم القصيدة وانما تهدف أيضا الى أن تتحكم حتى في العنصر الوحيد الذي أبقته ، وهو : الموضوع ، فهي تحمل سيفا بتارا ، وتقف مترصدة ، فما تكاد تعثر على انفعال خصب يستجيب لجمال وردة ، أو حب ساذج ، أو شعور بأزمة نفسية يعانيها فرد انسان ، حتى تضرب ضربتها في عنف وقسوة ، وتحكم على القصيدة بالتفاهة ولقد قرأنا في الصحف العربية مقالات عجيبة في النقد تصفق لكل قصيدة اجتماعية ، حتى اذا كانت من وجهة نظر الفن والنقد لا تستأهل أن تسمى شعرا ، ولو أراد النقد أن يتصدى لها ، لانهارت انهيارا فاجعا ، وهذا كله جناية الموضوع على الناقد[٧٤] .

وهي لذلك تحذر من خطورة انقياد الأفراد في المجتمع العربي الى التيارات الفكرية الطاغية — دون فهمها ودراستها ومناقشتها .. انها ترى أن الفرد العربي لم يعد يسأل نفسه الآن « لماذا » وانما يرى الظاهرة شائعة في المجتمع ، فينقاد لها دون أي اعتراض أو مناقشة .. واذا أفقد الإنسان الرغبة في ادراك الأسباب فتلك هي الطّامة الكبرى في نظر كل متأمل[٧٥] .

---

(٧٤)المرجع نفسه ص ٢٦٣

(٧٥)انظر : التجزيئية في المجتمع العربي ص ١٧١

— ٥ —

موقفها من الأدب القومي

وكما حرف بعض أدعياء الالتزام مفهوم الالتزام، في مجال القضايا الاجتماعية، فقد حرفوه أيضا في مجال آخر، وهو مفهوم الأدب القومي، فجعلو الأدب القومي هو الذي يتناول القضايا القومية تناولا مباشرا أقرب الى التناول الخطابي الصارخ، وضيقوا مفهوم القومية في الموضوعات، وأسلوب التناول والرؤية، وفي ذلك تقول « نازك » : « لقد ألف أغلب كتابنا أن يتحدثوا عن الأدب القومي، وكأنه يتجلى في الموضوع الذي يتناوله الأدب العربي، فاذا تناول الأديب قضايانا القومية تناولا مباشرا عدوه أديبا قوميا يمثل الفكرة العربية حق التمثيل، وأما اذا لم يكتب في تلك الموضوعات فانه في نظرهم ليس أديبا قوميا، وما يكتبه بعيد عن الأدب القومي، وهذه النظرة تجعل المظهر الإيجابي للقومية، هو التحدث فيها تحدثا صريحا، فنحن عندها قوميون اذا نحن كتبنا في القومية، ولسوف نصبح غير قوميين حين نكتب في أي شيء آخر غيرها.

ان هذه الفكرة — في الواقع — بعيدة عن العمق والحق كل البعد، ذلك أنها تقع في خطأ فلسفي جسيم، أنها تنكر الجانب العفوي من القومية، وتقيم في مكانه موقفا خارجيا مصطنعا، فهل حقا أن كل من يتحدث في القومية يمتلك الروح العربية الصادقة؟ وهل يفقد الأديب العربي روحه القومية اذا هو لم يكتب على الإطلاق في قضايانا القومية، وعلى هذا هل يصحّ أن نزعم بأن توفيق الحكيم الذي لم يكتب أبحاثا في القومية، ليس أديبا قوميا ذا روح عربية؟[٧٦] ».

ثم توضح مفهوم القومية — كما تؤمن به — قائلة : « وانما الأدب القومي

---

(٧٦) المرجع السابق ص ١١٩

هو الذي يعبر تعبيرا أصيلا عن الروح العربية بكل ما لها من عفوية وانطلاق ، انه يمثل ، دون أن يقصد لفتات ذهن الأمة العربية وملامح شخصيتها الفكرية والروحية ، وهو يحمل طابعها الشعوري ، ومستواها العاطفي ، والصفات العامة لشخصيتها ، وهذا كله قابل لأن يتجسد سواء أتحدث الكاتب عن القومية أم لم يتحدث ، وانما العلاقة بين الأدب القومي وكتابة الأديب عنه علاقة عارضة لا شأن لها ، فالعروبة أوسع من مجرد حديثنا عنها انها تكمن في خدودنا وأهدابنا ودمائنا ، وهي تجري مشتعلة في كلماتنا .

ان أي أدب نكتبه ، في أي موضوع ينبض بها ، ويشير إليها ، **ولعل أصدق الأدب قومية هو الأدب الذي لا يدري أنه قومي** ، كالطفل العربي الذي يتلقى انطباعاته في بيئة عربية فلسوف تنطلق العروبة في كل ما يقول ويفعل سواء أعرف ذلك أم لم يعرفه[٧٧] لقد انحرف هؤلاء الدعاة بمفهوم الأدب القومي ، وأحاطوه بأخطاء شائعة ، لعل من أبرزها ذلك الخطأ المرتبط بفكرة الالتزام التي أحيطت بقداسة ارهابية ، وفي ذلك تقول « نازك » : « لقد شاعت هذه الفكرة شيوعا عظيما في السنوات العشر الماضية[٧٨] ، حتى خيل الينا **أن الداعين اليها كانوا مستعدين لقطع عنق كل انسان يخطر له أن يناقشها** ، والحق أن الطغيان والإرهاب اللذين لجأت إليهما هذه الدعوة ، قد كانا ولم يزالا يلفتان النظر ، وملخص هذه الدعوة أن الأديب في انتاجه ينبغي ألا يطيع دوافعه الفردية ، وإنما يلتزم تصوير واقع المجتمع ، عليه أن يخرج من حدود نفسه ليخدم المجموع ، ومهما كان الإرهاب الفكري الذي تسكت به هذه الدعوة خصومها فانها تبقى دعوة مهلهلة لا تصمد للنظرة المتأملة ، والواقع أنها من وجهة نظر المنطق والفلسفة ، ترتكز في جوهرها الى تجزيئية شنيعة بين الأدب والحياة من جهة ، وبين المجتمع والفرد من جهة ثانية ، فاذا كان واقع المجتمع شيئا لا تمثله حرية الفرد الحقة فما هذا المجتمع ؟ وما ملامحه ،

---

(٧٧) المرجع نفسه ص ١٢٠

(٧٨) تقصد من عام ١٩٦٤ إلى عام ١٩٧٤ ، وهو عند صدور كتابها الذي تناقش فيه فكرة الالتزام المرتبطة بالأدب القومي .

ولماذا ينبغي أن نضحي بالفرد من أجله ؟ ومن قال ان هذا المجتمع ينبغي أن يكون أي شيء غير ملامح أفراده ؟[٧٩] » .

وهكذا يبدو وبجلاء أن القومية عند دعاة الالتزام ، هي النقيض الفكري للحياة ، هذا ما تستخصله « نازك » من دعاوى هؤلاء الملتزمين ، ثم تقول معقبة على ذلك « فالمرء اما أن يكون حيا متمتعا بالحرية الفردية والسعادة ، أو أن يكون [illegible] ، تلك هي نهاية افتراضاتهم، اذا نحن استخلصنا الحقائق الكامنة وراء دعوة الالتزام ...

وبكلمة أخرى ان الأديب العربي سيكون قوميا بمجرد أن يصور نفسه ومشاعره وأفكاره تصويرا حرا ، واذ ذاك تصبح لفظة « الالتزام » لا شأن لها ، ويثبت لكل ذهن أن العروبة ليست اتجاها قسريا يجب أن نتعلمه من الكتب والصحف ، وإنما هي نحن ببساطتنا واندفاعاتنا ، **والإنسان العربي هو القانون القومي الأعلى ، فلن يستمد مقاييسه من أقوال الملتزمين ، وإنما سيشتقها من أعماق قلبه العربي النابض .. ![٨٠] » .**

ان « نازك » التي نظمت أروع القصائد القومية ، الصادرة عن وعي عميق ، وشجاعة نادرة ، لا ترضى أن يتحول الشعر الوطني الى مفهوم يضيق معنى الوطنية تضييقا شديدا يفصل بين دائرة المواطن الصالح ، ودائرة « الإنسان » ، فلكي يكون المرء مواطنا صالحا في نظرها[٨١] ينبغي له أولا أن يتخلص من انسانيته ، فلا يحب قوس قزح ، ولا ينفعل لمنظر الحصاد ، ولا تطربه أغاني الحمامة بين النخيل في ظهيرة بغدادية .. فكل هذا اذا تغنى به الشاعر ، إنما يثبت « سلبيته ، في نظر الدعوة[٨٢] » .

---

(٧٩)المرجع نفسه ص ١٢٢ ، ١٢٣

(٨٠)المرجع نفسه ص ١٢٣ ، ١٢٤

(٨١)أي : في نظر « الدعوة إلى اجتماعية الشعر » كما ينادي بها بعض المذهبيين .

(٨٢) قضايا الشعر المعاصر ص ٦٦٦

— ٦ —

موقفها من القيم الإسلامية

أوضحنا — سابقا — ونحن نتحدث عن مفهوم الالتزام عند نازك ، أنها ترى الإنسان الكامل في هذا العصر ، هو الذي يتكامل فيه هذان الجانبان ، ألا وهما : الصلاة والثورة ، وهكذا يبدو الالتزام عندها التزاما بأعمق ما في الوجود والكون ، وأجمل ما في الطبيعة ، وأنبل ما في الإنسان .. انه التزام يزبط بين منارات الأرض ومنارات السماء ، بين اشراقات الروح المضيئة بوحي الله ، واشراقات المدفع المضيء بارادة الثوار ، انه التزام يحطم الثنائية بين عالم الأرض وعالم السماء ، وبين دين الله ، ودنيا الناس هذا الالتزام — و هذا المفهوم الالتزامي الذي لا ينحاز للشرق أو الغرب ، يجعلها تدين اليسار المتطرف ، كما تدين اليمين الرجعي :

عن يمين وعن يسار ثعابين ، حقود ، مطامع ذئبيه
فيمين مكشر الفم عن أنياب وحش أحداقه همجيه
ويسار يصب في جرحنا الملح ، ولمسات كفة دمويه[(٨٣)]
بين هولين حاقدين، الى أين سنمضي في العتمة اللولبية ؟

وهي تدعو الشاعر المتدين إلى أن يكون أدبه صورة لحياته المتدينة ، وألا يفصل بينهما ، وتتجلى هذه الدعوة واضحة في أحد أبحاثها في كتابها « التجزيئية في المجتمع العربي » حيث تهاجم النظرة التجزيئية التي تفصل بين الدين والحياة ، وينتج عنها أن نرى أديبا يزعم أنه متدين ، ويكتب مع ذلك أدبا متحللا مبتذلا ، دون أن يردعه دينه عن ذلك[(٨٤)] ، ودعوة « نازك » إلى التزام الشعراء العرب بمبادىء الإسلام وقيمه الروحية والأخلاقية تكسب مفهوم الالتزام عندها ، طابعا جديدا لا نجده في ألوان الالتزام الأخرى التي

---

(٨٣)ديوان « للصلاة وللثورة » من قصيدة « الخروج من المتاهة » ص ١٠٦

(٨٤)انظر « التجزيئية في المجتمع العربي » ص ٧

تحفل بها الساحة الأدبية ، من التزام اشتراكي، أو التزام وجودي ، أو التزام قومي ، إلى آخر هذه الالتزامات .. !

وان المرء ليتساءل أحيانا .. لماذا أفرط هؤلاء الملتزمون في الدعوة إلى هذه الألوان من الالتزام ، بينما أهملوا عامدين ، أو غافلين ، الالتزام بقيم الإسلام ومبادئه في المجتمعات العربية الإسلامية ؟ تجيب على ذلك « نازك » فتقول : « كان لإقبالنا الشديد على قراءة آداب الغرب ، ونقلها الى لغتنا ، أثر سيء في حياتنا العقلية الحديثة ، فما لبث أن أصابها بالانحراف ، فقد أخذنا عنهم فيما أخذنا موقفهم من الدين ، والتقطنا نظرتهم المادية إلى الحياة ، وموقفهم من الدين يختلف اختلافا جسيما عن موقفنا نحن ، فان الدين الإسلامي يرتبط كل الارتباط بالفكر ، وقد قامت حول القرآن أركان اللغة والأدب والفقه والمنطق والتصوف والفلسفة جميعا ، بحيث تعد هذه العلوم كلها تفريعات لعلم القرآن ترتكز إليه ، وتدور حوله ، لا .. بل ان طلب العلم ونشره قد بقي هو نفسه واجبا دينيا مفروضا يؤديه الطالب والعالم قربى إلى الله ... ،

أما في أوروبا فان الدين يتصف بشيء من الانعزال عن الحياة فلا يرتبط بالأدب والفكر الا من بعيد ، فالغربي يعد الدين لله ، والأدب للحياة ، وكأن الحياة نفسها ليست لله ، كما يعتقد المسلم[٨٥] ولذلك الموقف — في نظرها — سببان : (الأول) أن المسيحية ، بتقريرها لقيام الخطيئة الأولى ، وبدعوتها الرهبنة والامتناع عن الزواج ، قد احتفظت بنظرة مثالية لها جمالها ، غير أنها عسيرة التطبيق ، ولذلك بعد الدين عن الحياة بعدا طبيعيا ، وهو أمر لم يعرفه المجتمع المسلم حيث الدين يجعل الزواج سنة مفروضة (الثاني) أن المسيحية ، التي نزلت في بلاد العرب ، قد فشلت في تحويل الغربي تحويلا كاملا عن وثنية آبائه ، **فبقي ثنائي المعتقد ، يصلي لله ، ويؤمن رغما عنه بآلهة الإغريق** ، وهو يذهب يوم الأحد الى الكنيسة ، فلا يلبث أن يرجع الى منزله ليقرأ الفلسفات اليونانية ، **ويكتب أدبا طابعه وثني** تتردد فيه أسماء الآلهة الشريرة التي كان يعبدها اليونان والرومان ... ، وبسبب هذه الوثنية الغربية بقي المسيحيون

---

(٨٥)المرجع السابق ص ١٣٤

العرب ، أوثق صلة بالمسيحية الحقة من مسيحيي الغرب .

وقد دعا **الغزاة** وأعوانهم ، عبر السنين الماضية ، **الى أن تحتضن الثقافة الغربية بكل ما فيها ، دونما تدبر أو مناقشة** ، فكان مما أخذناه عنهم **هذه التجزيئية العجيبة بين الدين والحياة** ، وقد كان لذلك تأثير سيء في حياتنا وفكرنا ، لأن الدين الإسلامي يكاد يكون هو الحياة العربية نفسها ، فلا نستطيع انتزاع أحدهما الا بانتزاع الآخر ، فقد كان الإسلام دينا الهيا ، وثورة سياسية وفكرية واجتماعية معا ، ولذلك اهتزت له الأرض العربية اهتزازا خصبا ، وأحدث انقلابا عميقا في مناحي الحياة كلها ، ولم يترك الإسلام في حياة العربي شاردة ولا واردة الا ضبطها وأحصاها ، وقد كان **القرآن كتابا شاملا فيه اللغة والأدب والشريعة والأخلاق جميعا ، فبنى عليه تراثنا كله ، فاذا فصلنا الدين عن الحياة** ، كما يفعل الغربيون الذين نقلدهم ، **لم يكن معنى ذلك الا أن نفصل العروبة عن تراثها وحضارتها** ، ونحب أن نضيف الى هذا ، أن القرآن — باعتباره كتاب الدين الاسلامي والثقافة العربية معا — سيبقى أبدا كتاب كل عربي مهما كان دينه ، فالمسيحي العربي ، لا يستطيع أن ينزع من روحه وذهنه آثار القرآن لأن التراث الإسلامي قد كان ، وما زال الثقافة الكبرى للعربي ، وها نحن نرى اخواننا المسيحيين يحققون غير قليل من كتب التراث الإسلامي في اخلاص يثبت ما نقول أجمل اثبات .

وقد اتخذ الأدب الجديد الذي ينشره اليافعون العرب ، موقف الغربيين من الدين فظهرت عندنا الوثنية مصحوبة بالالحاد في أدنى مستوياته ، وهو مستوى الكفر بدافع التقليد والنقل ، فلا شك في أن هذا الالحاد أوطأ مرتبة من الحاد مصدره شك يعتري النفس فيضللها ويحيرها ، وقد **واكب هذا ابتعاد الجيل اليافع عن القرآن ، وما فيه من أجواء روحية ، وكنوز أخلاقية ، وثروة لغوية وأدبية** ، وكل ذلك لا يبشر بالخير فاذا مضينا فيه قطعنا جذورنا الحضارية ، وأضعنا الروح العربي جملة[86] » .

---

(٨٦)المرجع نفسه ص ١٢٥ ، ص ١٢٦

و « نازك » من هذا المنطلق ، تهاجم بعض الأدباء الذين يتسترون وراء شعارات الحرية الفكرية ، فينادون بحرية الأديب في نشر أدب الجنس والألحاد ، غير مبالين بأن هذا الأدب يهدم أخلاقيات المجتمع ، وهي ترى أن الحرية المطلقة للفرد تناقض مصلحة المجتمع « ولذلك تقيد بحفظ حقوق الآخرين ، ومصلحة الجماعة كلها ، وعلى هذا تبطل حجة الذين ينادون بحرية الأديب في نشر أدب الجنس والألحاد ، فان هذا الأدب يهدم المجتمع ، ومن حق الجماعة أن ترفضه ، فلا يحق للمواطن أن يطعن أمته في صميم كيانها الروحي والخلقي بدعوى حقه في الحرية[٨٧] » .

ومن هذا المنطلق أيضا تهاجم أنصار المذهب الطبيعي (Naturalism) الذين جعلوا واجب الأديب أن يصف كل ما يقع للإنسان ، دونما اعتبار لقيم الأخلاق ومصلحة المجتمع ، مما أدى الى أن ينحدر بعض الكتاب الى منحدرات موبوءة تلعب بها الغرائز الحيوانية على شكل يلغي الحضارة ، ويرد الإنسانية الى عهود الوحشية والبربرية وقد اقتبس أدباؤنا العرب هذه النظرة الى الأدب في اتجاهها السلوكي والجنسي ، حتى أصبح أدبنا يضم أشنع النماذج في الإنسانية والخلق[٨٨] .

انها توضح للمخدوعين من أدبائنا ، النائمين وقوفا ، السائرين وراء حطام الثقافة الغربية ، محتضنين في أدبهم مفاهيم العدمية والعبث والغثيان والتشاؤوم والجنس والعنف ، توضح لهم أن الواقع العربي يختلف عن الواقع الأوروبي ، وأن بيننا وبين الغرب فروقا جوهرية تجعلنا نعيد النظر في مواقفنا ، ونظرتنا للكون والوجود والحياة والمجتمع[٨٩] .

---

(٨٧)المرجع نفسه ص ١٤١
(٨٨)انظر المرجع نفسه ص ١٣١ وما بعدها .
(٨٩)انظر المرجع نفسه ص ١٤٢

— ٧ —

مفهومها للالتزام كما يبدو في شعرها

أوضحنا أن مفهوم الالتزام عند « نازك » مفهوم ملتزم بأنبل ما في الإنسان وأروع ما في الطبيعة ، وأعمق ما في الكون والوجود .. ! مفهوم يقوم على دعامتي : الصلاة والثورة ، ويربط بين اشراقة الروح المضيئة بوحي الله ، واشراقة المدفع المضيء بارادة الثوار .. !

من هذا المنطلق الذي ينطلق منه التزامها في شعرها ، يبدو مفهوم الشعر عندها مفهوما متمردا على الانغلاق المذهبي السطحي ، متمردا على تقنيات أصحاب الشعارات الجوف .. ! وهذا ما يتضح في كثير من قصائدها التي تلتزم فيها بقضايا السياسة والمجتمع ، ان التزامها في هذا المجال يختلف — كما أوضحنا — عن مفهوم الالتزام عند الواقعيين الاشتراكيين ، والوجوديين على السواء ، فهي لا تصدر في شعرها عن الالتزام بتعاليم الحزب الذي ينادي بتفسير مادي للوجود والحياة ، والثقافة والتاريخ ، كما لا تصدر عن عدمية أو عبثية أو غثيان ، انها تصدر عن جذور ممتدة في الأرض العربية .. أرض النبوات والوحي .. وينابيع الضوء الإلهي ، كما تختلف في شعرها السياسي والاجتماعي عن أصحاب الأيديولوجيات من بعض الشعراء العرب ، ولذا فهي تدين في شعرها هذا ، المنحرفين من أهل اليسار وأهل اليمين على السواء ، ولا تتملق يسارا أو يمينا وتلتزم بموقف الشاعر صاحب الرسالة الذي يوجه المجتمع ، ويواجهه — اذا لزم الأمر — ولا يدغدغ غرائزه ، أو يبارك سقطاته ، ثم انها لا تردد — كبعضهم — قضايا للاستهلاك المحلي ، ولا تجري وراء السلطات المذهبية الحاكمة ، لتحرق بين يديها البخور ، وتبارك أخطاءها وخطاياها ، ان شعرها السياسي والاجتماعي، يلتزم بالمواجهة والتحدي والغضب ، والتمرد ، على الواقع الذي يراد فرضه على العالم العربي ، ولعل أهم ديوان يجسد ذلك المفهوم الالتزامي ، ديوان « للصلاة والثورة » ولو لم يكن

لها في مجال الالتزام السياسي والاجتماعي الا ذلك الديوان ومقدمته ، لكفاها ذلك في ريادة الحركة التصحيحية لمسار الشعر السياسي العربي الملتزم .

ولعل **أهم السمات الجديدة في مفهومها الالتزامي** ـــ كما يبدو في شعر ذلك الديوان ـــ السمات الآتية :

(أ) امتزاج المضمون السياسي بالمضمون الروحي :

فهي تمزج بينهما دون فصل مصطنع بين ما هو سياسي ، وما هو ديني ، لأنها كما أوضحنا سابقاـ[٩٠] تؤمن بأن الإسلام ليس دينا كهنوتيا ، يفصل الدين عن الدنيا ، ويعزل الإنسان المسلم عن واقع مجتمعه ، انها تؤمن بأن الصلاة الحقيقية ترتبط بالثورة وأن اكتمال الإنسان المسلم يتم عندما يربط بين السيف والمصحف ، والعبادة والمدفع ، وهذا الفهم العميق للإسلام يجعلها تدين الكاتب المسلم الذي لا يتمثل اسلامه فيما يكتب أو يبدع ، هذا الفهم الذي يربط بين الدين والدنيا ، وبين ابداع الشاعر ، وعقيدته الإسلامية ، يكاد يكون مفقودا لدى كثير من قيادات الشعر الحر في العالم العربي المعاصر ، ولا أبالغ اذا قلت ان هذه القيادات تقف موقفا شبه معاد لهذا الاتجاه ، لأنها ـــ أو معظمها ـــ يتجه الى كعبة شرقية أو غربية ، ويتعبد في محاريب مادية ، أو محاريب عدمية ـــ أو محاريب « ليبرالية » أو محاريب رافضة لكل ألوان المحاريب !

وخير نموذج لظاهرة امتزاج المضمون السياسي بالمضمون الروحي في شعرها : قصيدة « الهجرة الى الله » حيث تقول في مناجاة للذات الإلهية ، متحدثة عن عذابات الإنسان الفلسطيني وتشرده ، باعثة فيه الأمل ليوم المطر ـــ أو ـــ الثورة القريبة :

وجدتك في التراتيل المسائية
وتبني تحت أستار الدجى عشا
لقبرة مروعة وقمريه

---

(٩٠)انظر حديثنا عن موقفها من القيم الاسلامية

للاجئة مشردة ، وأضلعها على الأحزان مطويه
لقافلة مهاجرة عن الأوطان منفيه
وجدتك ترسل المطرا
ترش يباب أرض غير مسقيه
وترويها بأكواب سماويه
تعلق في سماء وجودنا قمرا
وتهديه الى ليلة أحزان ضبابيه
وتمنحه الى بيارة ظمأى
حشائشها من الأمطار منسيه
وجدتك تبذر الإصرار ملء سواعد العمال
رأيتك تردع الزلزال
عن القرية والصبيان والمسجد
رأيتك سكرا في لثغة الأطفال
وتعطي اللحن سحريا وان لم يسأل المنشد
وتأتينا بلا موعد
وتفتح مغلق الأقفال(٩١)

ثم تتوجه بصرخات استغاثة الى الله سبحانه وتعالى ، لينقذ « القدس » الجريحة ، ليبعث في الأمة العربية خليفة « للمعتصم » ـــ فاتح عمورية ، وقاهر « تيوفيلوس » ـــ أو خليفة لصلاح الدين ـــ قاهر الصليبيين :

مليكي .. طالت الرحلة ، طالت ، وانقضت أحقاب
وبين عوالم مقفلة أبحرت ، أسأل ، أسال الأبواب
حملت معي جراحات الفدائيين
وطعم الموت في أيلول ، طعم الطين
حملت معي هموم (القدس) يا ملكي وجرح (جنين)
وليلا شاهق الأسور لا ينجاب

---

(٩١) ديوان « للصلاة والثورة » ص ٧٠ ، ٧١

فأين الباب ؟ أين الباب ؟
قرابيني مكدسة على المحراب
وقرآني طواه ضباب
وذلة مسجدي الأقصى تقلبني على سكين
ولا معتصم أدعوه ، لا فينا صلاح الدين
ننام الليل ، نصحو الفجر مجروحين
ومطعونين ، مقتولين[٩٢]

ثم تصرخ في وجه الداعين الى مهادنة الصهاينة ، ومسالمتهم ، موضحة أهم سبب في مأساة فلسطين ، بل .. في مأساة الأمة العربية كلها ، وهذا السبب ، أو ذلك العامل هو : أننا أضعنا وجودنا الحقيقي ، واعتصرت معامل الأصباغ الغربية أصالتنا ، وانتزعت منا مصادر قوتنا الخطيرة ، ألا وهي : اسلامنا وقرآننا ، وكانت النتيجة أن أصبحت أرضنا مقاصل للأحرار ، واختنق الإنسان العربي في أرضه ، قبل أن تخنقه مخالب السفاحين الصهاينة ، وفي ذلك تقول :

فكيف نهادن الطغيان ؟
وكيف نصافح الشيطان ؟
ألم تخصب مدائننا بعطر الورد والقرآن ؟
فكيف نبيت مسبيين ؟
وكيف ننام منفيين
عن الأوطان ؟
أكاليل الزهور ذوت سوى زنبقة الأحزان
مساكننا على فوهة البركان
وأنت تظل يا ملكي ، مع القتلى ، مع الجرحى
تظل مرابطا سهران
ونحن هنا أضعنا الدين .. !

---

(٩٢)المرجع السابق ــ القصيدة نفسها ــ ص ٧٥

وقاتلنا أحبتنا الفدائيين
سكبنا الدم في بيروت، أهرقناه في عمان
بأيدينا .. جعلنا أرضنا مقصلة الإنسان .. ![٩٣]

هذا المزج بين الدين والدنيا ، بين الصلاة والثورة ، بين الشاعر وعقيدته الإسلامية ، اتجاه التزامي جديد بشرت به (نازك الملائكة) وهي لا تخفي ذلك ، ولا تتوارى خجلا منه ، بل تعلن صراحة أن **طريق الخلاص** للأمة العربية **طريق واحد ، هو طريق العودة لقيم الإسلام ومبادئه ، لا طريق التسول على موائد الأيديولوجيات الشرقية أو الغربية :**

ولا يعترينا الى أمسنا الكوكبي حنين
ولا نتذكر أن الحضارة كانت لنا ، والوجود جنين[٩٤]

انه طريق لا يصبح فيه الإسلام مجرد صلاة وصيام ، وانما طريق ترتبط فيه ابتهالات المؤمن في صلاته ، بدقة استخدامه للصواريخ في حروبه ، ويرتبط فيه صوت المؤذن في المسجد ، بآذان المدفع والقنبلة في ميدان القتال ...، **والحق أن مأساة المسلمين الآن في فصلهم المضلل بين الصلاة والمدفع** ، وفي ذلك تقول « نازك » : « فانتصار العربي على الظلم في فلسطين هو المعادل القتالي لارتفاع الأذان من قبة الصخرة ، ولا يمكن أن تتم انتصارات الإنسانية ، دون أن تكتمل الروح التي كان ارتفاع الأذان رمزا لها[٩٥] »

وهي تعبر عن ذلك الاتجاه في شعرها ، فتقول :
يا قبة الصخره
يا ورد ، يا ابتهالة مضيئة الفكره
ويا هدى تسبيحة علوية النبره
يا صلوات عذبة الأصداء
جاشت بها الأبهاء

---

(٩٣)المرجع السابق ـــ من قصيدة « الهجرة إلى الله » ص ٧٥ وما بعدها
(٩٤)المرجع نفسه ـــ من قصيدة « القنابل والياسمين » ص ١٣٧
(٩٥)ديوان « للصلاة والثورة » ـــ المقدمة ص ١١

....

يا مسجدا أسكت تسبيحاته صهيون
من أجل حلم وقح مجنون
كيل في أرجائه الصلاة والخضره

....

هل تدفن العطور والألوان والمياه ؟
ينبجس الفداء وردا ساخن الحمره ؟
نسقيه من تمتمة الدعاء
من حمرة الدماء
نطعمه سنابل الفداء
نختصر الزمان **في تسبيحة ثره**
يصرخ فيها عطش الثوره[٩٦]

فطريق الخلاص للعرب المعاصرين ، يمكن أن نوجزه في قولها : « نختصر الزمان في تسبيحة ثره ــ يصرخ فيها عطش الثوره » .

(ب) **ومن الجديد** في التزامها السياسي والاجتماعي : انه التزام « **لا يبارك أخطاء النظم القائمة على مسخ انسانية الإنسان** ، وتحويله الى كتلة آلية من الشعارات والهتافات ، التزام يدين الانحراف أيا كان مصدره ، وأيا كان اتجاهه ، دون تفريق بين اليمين واليسار ومن ثم فهي ــ بشجاعة وجرأة ــ تدين في بعض قصائدها من يضللون الأمة العربية ، سواء كانوا عربا ، أو غير عرب ، كما تعرى بعض النظم العربية ، ولا تبارك أخطاءها ، وهو ما افتقدناه في كثير من الشعر العربي الملتزم ، الذي كان دائما يبارك خطايا النظم الحاكمة ــ أيا كانت هذه الخطايا ــ في الستينات والسبعينات ، ولعل أروع قصائدها التي تتسم بالشجاعة والمواجهة المتمردة : قصيدة « القنابل والياسمين » وفيها تصور مأساة من مآسي الصمت العربي القاتل لكرامتنا ، أمام مذابح اسرائيل وجرائمها ، ففي ليلة ١٠/٤/١٩٧٣ ــ كما تقول « نازك » في مقدمتها لهذه

---

(٩٦) المرجع السابق من قصيدة « للصلاة والثورة » ص ١٤٩

القصيدة ـــ دخل الجيش الاسرائيلي بيروت وصيدا ، ونسف البيوت ، وقتل ثلاثة من قادة الفدائيين ، ثم هاجم مخيمات اللاجئين ، وغادر البلاد دون أن يعترضه أحد :

من البحر أقبل ، هاجم بيروت تحت الظلام
وجاس الشوارع ينسف ، يذبح
ويصدح في كفه طائر الموت يصدح
وبيروت وسنى تقاتله .. في المنام
وصيدا ، على البحر ، عش حمام
أما في ديار العروبة كلب فينبح ؟
أما من نعاج فتنطح ؟
وهل نحن أعمدة من رخام ؟
وحتى الرخام
له عصب ، ويمج المذلة ، ينهض للانتقام
وحتى القبور المهانة ترتج فيها العظام
وتغضب ، تهجم ، تجرح .. !

....

لماذا يغار علينا ونرضى ؟ ويسقط منا المئات
ونستقبل القصف والطائرات
كأن القنابل فوق مدائننا ياسمين
كأن اهاناتهم برتقال وتين
كأن المذلة دفء ،
وأغنية ،
وحياة
لماذا يضيع الدم العربي ؟ وكيف يهون ؟
وجذر القرابة فوق ثرانا متين
وفيم نشرد من أرضنا ؟ وتمر السنين
تليها سنين

ونسكت لا نتمرد .. لا نتمزق .. لا يعترينا الجنون
نشيع بالرقص والبسمات
جنائزنا الشاحبات الخضيبه
نكفن من دون رعشه
ولا وله ، شهداء العروبه
ونرقدهم من شعاراتنا في توابيت هشه
وينسج حولهمو الصمت ليلا عريضا ووحشه
أتلك الوجوه المدماة ؟ تلك الرؤس الحبيبه ؟
نبعثرها في مقابر من كلمات ؟
نحارب قاتلها بالمواويل والأغنيات ؟
فليس لنا بين ضوء النجوم جبين
ونضحك في وجه أعدائنا .. ونلين[٩٧]

ومن ذلك أيضا : قصيدتها : « عناوين واعلانات في جريدة عربية » ، وفيها تصور دور الإعلام العربي في تخدير الشعب العربي ، والهائه عن قضاياه المصيرية ، وبايجاز فهي تصور مأساة الأمة العربية من خلال (أراجوز) الإعلام العربي :

أغنية جديدة تنشدها نجاه
هذا المساء ، حفلة ساهرة وعشر راقصات
عرى وخمر ، خاسر من لم يذق
الكأس تلو الكأس حتى يترنح الأفق
حتى نكون قد تخلصنا من اليهود
وبالأغاني قد رصفنا دربنا الحر ، غدا نعود
الى فلسطين فبالكئوس حررنا تراب الوطن المفقود
أمريكا تدعم تل أبيب من أرصدة العروبة المجمعه
لبنان طفل ضائع ، خدوده ممتقعه

---

(٩٧)المرجع السابق من قصيدة « القنابل والياسمين » ص ١٣٢ إلى ص ١٣٦

ألفاظه راعشة متقده
ويستجير كل يوم صارخا بالأمم المتحده
يصب ما بين يديها أدمعه
يشكو لها ما يصنع العدو ، يرجوها سدى أن تمنعه
يسألها أن يصفعه
أمريكة سيدة « الفيتو » ونحن لم تزل خيامنا مهدده
سلاحنا ألفاظنا الهادرة المعربده
في مطعم الوادي خمور جيده
يا سيدي وتنتقي من تشتهي : آنسة أو سيده
ونحن تحمينا حكومات شداد ورعه
تسهر طول ليلها ،
تعمل لاسترجاع كل قرية مضيعه
جرائد منوعه
ما بين حد الحق والباطل تبقى امعه
وللعناوين صدى وقرقعه
ثم تذمرت في ثوان ، تتلاشى الزوبعه[٩٨] !

وما أشد ألم الإنسان العربي ، وألم الدارس لشعر الثورة في العالم العربي ، حين يقارن بين شعر « نازك » في هذا الصدد الذي يصرخ محذّرا الشعوب العربية ، ومحذرا أيضا حكامها من استمرارية المأساة الفلسطينية ، واستمرارية أسلوب علاجها بهذه الطرق العقيمة ، واستمرارية خداع الشعوب وتضليلها ، واذلالها وقهرها ، .. ما أشد ألم الإنسان العربي حين يقارن بين هذا الشعر المتحدي الغاضب ، وبين نماذج من الشعر الحر المنافق في عالمنا العربي ، ذلك الشعر الذي مجد بطولة (جيفارا) في أميركا اللاتينية ، وتخاذل أمام بطولة ألف جيفارا .. بل آلاف كانوا يكافحون الاستبداد في العالم العربي ، وكانوا أروع منه ألف مرة بطولة واستشهادا .. وتضحية وفداء .. ذلك الشعر المنافق الذي

(٩٨)المرجع نفسه ، من قصيدة « عناوين واعلانات في جريدة عربية » ص ١٢٧ إلى ص ١٣١ .

دافع عن المضطهدين في (فيتنام) وأغمض عينيه راضيا عن مذابح السجون الحربية في عالمنا العربي المسلم .. !

(جـ) روعة المضمون المتعانقة مع فنية الشعر عند « نازك » :

وقد سبق أن أشرنا الى هذه الظاهرة — في حديثنا عن مفهوم الالتزام عندها — وقلنا ان « نازك » ترفض أن يهمل الشاعر المقومات الفنية تحت ستار أهمية القضايا الاجتماعية التي يتناولها ، مهما كانت أهمية تلك القضايا ، فالجودة الفنية هي الأساس في تقويم الشاعر ، وليس اختيار الموضوع[٩٩] ، كما قلنا انها ترفض محاصرة الشعراء وراء أسوار النظريات الجاهزة التي يحاول بها بعض النقاد ، ضغط انسانية الشاعر وفنيته ضغطا شديدا بحيث يلبسان النظرية الضيقة ، ومن هذا المنطلق نجد أن مفهومها الالتزامي — كما ينعكس في شعرها — يتعانق ويتآزر مع القيم الفنية ، ولا ينفصم عنها ، وأن المضمون الاجتماعي والسياسي في ذلك الشعر يقوم على دعائم فنية ، لا على شعارات دعائية ، ولذلك نجد فكرها في شعرها الملتزم يقوم على الصورة المرسومة بريشة فنانة ، لا بحنجرة خطيب دعائي ، وهي حين تتناول قضية فلسطين ، تقدمها من خلال مجموعة من الصور المتآزرة المنسجمة المتجهة الى هدف واحد ، وقضية واحدة ، ولنتأمل مثالا لهذه الصور في قصيدة (سوسنة اسمها القدس) .

اذا نحن متنا وحاسبنا الله :
قال : ألم أعطكم موطنا ؟
أما كنت رقرقت فيه المياه مرايا
وحليته بالكواكب ؟ زينته بالصبايا ؟
وعرشت فيه العناقيد ، بعثرت فيه الثمرة ؟
ولونت حتى الحجر ؟
أما كنت أنهضت فيه الذرا والجبال ؟
فرشت الظلال ؟

---

(٩٩)انظر : حديثنا عن مفهوم الالتزام عندها .

وغلفت ودیانه بالشجر ؟
أما كنت فجرت فيه الينابيع ، كللته سوسنا
سكبت التألق والاخضرار على المنحنى ؟
جعلت الثرى عابقا لينا ؟
أما كنت ضوأت بالأنجم المنحدر ؟
وفي ظلمات لياليكمو ، أما قد زرعت القمر ؟
فماذا صنعتم به ؟ بالروابي ؟ بذاك الجنى ؟
بما فيه من سكر وسنا ؟[100]

انها في هذه الصورة تغوص في أعماق الطبيعة ، وتنساب في بحيرات النجوم ، سابحة مع شراع القمر ، لتمزج مضمونها الروحي والسياسي ، بصور الطبيعة ، وتعزفه لحنا غير منفصل عن « سيمفونية » الكون والوجود :

سيسألنا الله يوما ، فماذا نقول ؟
نعم قد منحنا الذرى والسواقي ومجد التلول
وهدب النجوم ، وشعر الحقول
ولكننا لم نصنها
ولم ندفع الريح والموت عنها
فباتت كزنبقة في هدير السيول
نعم ! ودفعنا بأقمارها للأفول
وقامر جهالنا بالضحى
بالربى
بالسهول
بسوسنة اسمها القدس ، نامت على ساقيه
الى جانب الرابيه
وفوق ثراها انحنت داليه
وتمطر فيها السماء خشوعا ، تصلي الفصول

(١٠٠) ديوان للصلاة والثورة ، من قصيدة « سوسنة اسمها القدس » ص ٤٠ ، ص ٤١

ويركع سنبلها ، تتهجد فيها الحقول
وعبر مساجدها العنبرية أسرى الرسول
فماذا صنعنا بوردتنا الناصعة ؟[١٠١]

ولا انفصال في شعرها بين ما هو ذاتي ، وما هو موضوعي ، فجراحها الذاتية تمتزج بجراح الأمة العربية ، في التحام فني سحري لا افتعال فيه ، ومن ثم فهي ترى طيف أمها الشهيدة في « لندن » ، يتراءى في شهداء فلسطين ، ويتهادى في أطياف شهداء القدس :

كل يوم تموتين في القدس ، كل صباح
يقتلونك ، تنقل أخبار موتك سود الرياح
تسقطين شهيدة
في الشعاب القريبة والطرقات البعيده
ترقدين مخضبة بدماء العقيده
من دمائك ينطلق الصاروخ وتنتفض السكين
من شفاهك تنمو المروج ، وتعلو السنابل
وعلى رجع شعرك يورق غصن الجليل
تنهض القدس ، تزحف أنهارنا ، يستحيل
صمتنا خنجرا ، مدفعا ، ويصير النخيل
لهبا زاحفا ويقاتل[١٠٢]

(د) **التجديد في الأوزان** : ومن الجدير في مفهومها الالتزامي ، محاولتها التجديد في الأوزان ، واثراء موسيقى الشعر العربي ، فشعرها السياسي والاجتماعي لا يعيش محنطا في ثلاجات الشعر الحر التي يتكىء معظمها على أوزان محددة ، تكاد تنحصر في بحور الرجز والمتدارك والكامل والرمل ، وقد أشارت « نازك » في مقدمة ديوانها « للصلاة والثورة » الى هذه الظاهرة التجديدية ، حيث تقول : « ثم أحب أن أقف عند قصيدتين في هذه المجموعة

---

(١٠١) المرجع السابق ــ القصيدة نفسها ــ ص ٤١ ، ص ٤٢

(١٠٢) المرجع السابق ــ من قصيدة « أقوى من القبر » ص ٦١ إلى ص ٦٦

هما (الملكة والبستان) و (سبت التحرير) وسيلاحظ القارىء الذي يتحسس الوزن أنهما غريبتان في شكلهما العروضي ، والحقيقة أنهما كلتيهما (بند) وليستا من الشعر الحر ، والبند ضرب من الشعر شاع في الرسائل الإخوانية في العراق منذ القرن الحادي عشر الهجري . ولعله لم يحاول شاعر قبلي أن يحوله إلى شعر خالص يخرج عن اطار الشعر الاخواني ، ورتابة موضوعاته ، وجمود صورة »[١٠٣]

ثم توضح الدعائم الموسيقية التي يقوم عليها وزن « البند » فتقول انه يقوم على وزنين اثنين هما : الرمل والهزج ، ومن أمثلة ذلك « البند » في شعرها الملتزم : قصيدتها « الملكة والبستان » وفيها تقول :

أرضه تبر وأسرار
وفيه تثمر النار
سيولا من تسابيح ، وليمون ، وأسلحة ، وثوار
وفيه يدفق الضوء الى قلب االعناقيد
وتخضل المواعيد[١٠٤]

(هـ) البناء الدرامي : وفي شعرها الملتزم تبرز بعض خصائص البناء الدرامي الماثلة في روعة رسم الشخصيات ، والمونولوج الداخلي ، والحوار ، ومن القصائد التي يتجلى فيها هذا الطابع الدرامي : القنابل والياسمين ، و « ثم يتفجر العسل » و « عناوين واعلانات في جريدة عربية » و « سبت التحرير »[١٠٥] كما نراها تستخدم الأسطورة استخداما فنيا رائعا في قصيدة (الأميرة النائمة)[١٠٦]

يضاف الى ذلك اتكاؤها في التعبير على الرموز الإسلامية ، بدلا من الرموز الإغريقية والمسيحية التي فاضت بها أنهار الشعر الحر العربي في الخمسينات

---

(١٠٣) المرجع نفسه ــ المقدمة ص٢٦.

(١٠٤) المرجع نفسه ص ٧٧ ، ص ٧٨

(١٠٥) سبق أن أشرنا إلى أماكن هذه القصائد في ديوان « للصلاة والثورة »

(١٠٦) المرجع السابق ص ١٠٣ وما بعدها

والستينات[107] ، ومن هذه الرموز الأسلامية التي تتوهج في مفهومها الالتزامي الجديد ، قولها معبرة عن امتزاج كراهيتنا للصهيونية بعقيدتنا الاسلامية « حقدنا صام وصلى » ، وقولها مصورة أثر حرب أكتوبر في محو العار العربي « ومياه غسلتنا طهرت كل الزوايا » « وأتانا رمضان هل بالضوء، وبالنصر على أقطارنا »[108] وقولها في هذا الصدد أيضا ساخرة من الصهاينة في حرب أكتوبر :

وفي سيناء ثانية كما تاهو ـــ يتيهون
الى أبد الزمان وليس من موسى ـــ لينقذهم ـــ وهارون[109]
وقولها : أحاط بنا شذى همس
يقص حكاية من دفتر الأمس
عن المجد الذي غمس بالضوء ربى (بدر)
وحيث (محمد) معصوبة يمناه بالشمس[110]

وقولها « ويمكرون مكرهم ويمكر الرحمن » « سيهبط النصر على مرتلي القرآن »[111]

وقولها في مناجاتها لقبة الصخرة : يا رعشة التقوى ـــ يا أثر السجود في الجياد ـــ يا مسجدا عطشان للقرآن والسجود »[112]

* * *

وأخيرا فقد حاولت في هذا البحث مراجعة مسيرة النقد الأدبي في عالمنا العربي المعاصر ، والاسهام بجهد متواضع مع من يحاولون الآن ، ايجاد تصور

---

(١٠٧) انظر : في ظاهرة تفشي الرموز الإغريقية والمسيحية في هذه الفترة : كتابي : « في الشعر والشعراء » للدكتور عبده بدوي ـــ ص ٤٢ وما بعدها ـــ ، و « حوار مع الشعر الحر » للدكتور سعد دعيبس ـــ ص ٩٠ وما بعدها .

(١٠٨) انظر هذه الرموز في قصيدة « سبت التحرير » ص ١٧١ ، ١٧٢ من ديوان « للصلاة والثورة » .

(١٠٩) المرجع السابق ، القصيدة نفسها ـــ ص ١٧٣ ، ١٧٤

(١١٠) القصيدة نفسها ـــ ص ١٦٨ من المرجع السابق .

(١١١) المرجع نفسه ـــ من قصيدة « للصلاة والثورة » ص ١٦٢

(١١٢) المرجع نفسه ـــ القصيدة نفسها ص ١٥٢ .

عربي ، لنظرية عربية في النقد الأدبي الحديث ، وذلك من خلال دراستي لقضية « الدعوة الى اجتماعية الشعر بين نازك الملائكة ودعاة الالتزام » .

ومن هذا المنطلق بدأت بدراسة مصطلح « الالتزام » وأصدائه في الآداب القديمة ممثلةفي الأدبين : اليوناني القديم ، والعربي القديم ، ثم تناولت أثر التيارات الفلسفية والصراعات المذهبية في تطور مفهوم « الالتزام » في العصر الحديث ، حيث ازدهر ذلك المبدأ بعد الحرب العالمية الثانية ، وأصبح يمثل معلما بارزا من معالم الفكر العالمي ، نتيجة للتطور الكبير الذي حدث في أشكال المجتمعات البشرية ، وأنظمتها ، واتجاهاتها وازاء هذه التطورات الاجتماعية ، أعلنت مبادىء الالتزام كدعامة أساسية من دعائم بعض الفلسفات في الفكر المعاصر ، وواكبتها في ذلك حركات سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية وأدبية وفنية ، وكان طبيعيا أن تثير الدعوة الى الالتزام ، جدلا عنيفا في صفوف المفكرين ، والأدباء ، والشعراء ، والفنانين ، والنقاد والمنظرين ، بين معارض ومحايد ومؤيد .

ولعل من أبرز تيارات الالتزام في عصرنا هذا : تيار الالتزام الوجودي ، وتيار الالتزام الواقعي الاشتراكي : أما الوجوديون ، فهم ينطلقون من التزامهم ، من منطلقات فكرية ، أبرزها : أن الفكر ليس انعكاسا للمادة ، وإنما هو مستقل عنها ، وصادر عن حرية ايجابية ، وهم يهدفون بذلك الى تغيير الموقف عن طريق الوعي بالقيم، ومدار هذا الوعي حرية الفرد التي يقف فيها بنفسه على المواقف لتي تتوافر فيها القيم ، ولذلك فهم يعتبرون أن تصوير الكاتب لعالمه ورسالته فيه ، ثم تقويم هذه الرسالة ، من أهم المسائل التي يعني بها النقد الوجودي ، وهم يفرقون في قضية الالتزام بين الشاعر والناثر ، ويستثنون فنون الشعر والرسوم والنحت والموسيقى ، من الالتزام ، لأن صور هذه الفنون ، غير قابلة للالتزام .

أما الواقعيون الاشتراكيون ، فيرون وجوب التزام الشاعر ، شأنه في ذلك شأن الناثر ، وهم ينطلقون في التزامهم من التفسير المادي للظواهر السياسية

والاجتماعية والحضارية ، ويرون أن الأدب فن له رسالة اجتماعية ، ودور خطير في تنظيم المجتمع .

وكان من الطبيعي في عصرنا هذا عصر النوافذ الفكرية المفتوحة ، عصر الغاء المسافات والحواجز والسدود ، أن يتأثر الشعر العربي بثقافة العصر ، والمذاهب الاجتماعية السائدة ، ومن هذا المنطلق ظهرت الدعوة الى مبدأ الالتزام ، ونادى بعض النقاد والشعراء بوجوب ارتباط الشاعر بقضايا المجتمع العربي وقضايا الإنسان في كل مكان ، وكان لدعوة هذا الفريق ، صداها البعيد ، فتعصب لها من تعصب ، وهاجم من هاجم أما المؤيدون فكان من أبرزهم ، محمود أمين العالم ، والدكتور محمد مندور ، ورئيف خوري ، والدكتور محمد النويهي ، وكثير من أنصار الشعر الحر ، وأما المعارضون ، فكان من أبرزهم : الدكتور طه حسين ، والعقاد ، وشفيق جبري .

وحين نتأمل الملامح الجديدة التي أضافتها « نازك الملائكة » الى مفهوم الالتزام نجد أن مفهوم الالتزام عندها ، مفهوم جديد متميز عن تيار الالتزام الوجودي ، وتيار الالتزام الواقعي الاشتراكي ، ومتميز — أيضا — عن مفهوم الالتزام الأيديولوجي عند كثير من الشعراء العرب ، انه التزام مرتبط بشخصيتها الفنية المتميزة التي رفضت أن تباع ، أو تذوب في معامل الأصباغ المذهبية ، وآثرت أن تمتد بجذورها في أعماق الأرض العربية ، وحدائق الضوء الاسلامية ، انه التزام ببناء الإنسان لا بهدمه ، بحريته ، لا بقهره ، بتفتحه ، لا بانغلاقه ، بايقاظ المجتمع ، لا بتملقه التزام يجعل تربية الوعي الجمالي في الانسان ، مقترنا بتربية الوعي السياسي والاجتماعي ، انه التزام لا يختلق عداوة مصطنعة بين أزمات الذات الفردية وعواطفها من جهة ، وقضايا المجتمع ومشكلاته من جهة أخرى ، بين ما هو ذاتي ، وما هو موضوعي ، انه التزام « نازكي » عربي ، لا يدخل في اطار الالتزام السطحي المتمذهب ، ولكنه يعمق فكرة الالتزام ، ويعطيها طابعا جديدا ومضمونا جديدا ، ويمدها بالخصب والنماء .

ويتضح هذا المفهوم الالتزامي النازكي ، حين نرجع الى مفهوم الأدب عندها ، انه مفهوم يجعل الأديب مثل المصلح الاجتماعي ، ويجعله مرتبطا برسالة لا يبالي أن يقتل في سبيلها ، كما يجعل الأديب ذا تأثير فعال في المجتمع ، بحيث يصوغ القيم والأفكار والمبادىء التي تبني المجتمع ، وهي لذلك تهاجم الأدب الذي أفرغ من المضمون الخلقي والروحي ، ويقوم التزامها على دعامتين أساسيتين لا غنى لاحداهما عن الأخرى ، وهما (أ) الدعامة الروحية (ب) الدعامة الثورية ، فالثورة عندها مرتبطة أشد الارتباط بالصلاة ، والأنسان الذي يصلي لله صلاة كاملة الأبعاد ، شاسعة التطلعات ، هو الذي يعرف الرفض الحق ، والثورة على كل ما يهين كمال الانسانية .. لا .. بل ان الصلاة عندها ، هي نفسها الثورة ، والصلاة عندها معادل حي للقيم الثورية ، والقيم الجمالية ، والقيم الانسانية ، وهي تربية للروح والجسم ، واكمال الأنسانية للانسان، وانتصار العربي على الظلم في فلسطين هو المعادل القتالي لارتفاع الأذان من قبة الصخرة .

ولعل أخطر ما في مفهومها الالتزامي : اقترابه من المنطقة المحرمة في الأدب الأيديولوجي المعاصر ، ألا وهي منطقة الفكر الاسلامي ، فهي ترى أن القيم الاسلامية تمثل عناقا رائعا بين القيم الروحية التي تبني ضمير الإنسان ، والمدفع الذي يحمي كرامة ذلك الإنسان ، واذا كان دعاة الالتزام في الواقعية الاشتراكية يستبيحون لأنفسهم تصوير قيعان المجتمع الملطخة بالوحل ، الغارقة في حمأة الجنس والرذيلة ، « فنازك » ترفض هذا الاتجاه ، وتدعو إلى أدب ملتزم بأخلاقيات الإسلام ومثله .

والالتزام عندها لا يبرر أن يهمل الشاعر المقومات الفنية للشعر ، تحت ستار أهمية القضايا الاجتماعية التي يتناولها ، مهما كانت أهمية هذه القضايا .

و « نازك » في موقفها من قضايا المجتمع ، تهاجم دعاة الالتزام السطحي ، الذين يخطئون في فهم الصلة بين الفرد والمجتمع ، فيضعون أحدهما في دائرة منفصلة كل الانفصال عن دائرة الآخر ، بحيث اذا أراد الفرد أن يخدم المجتمع ، كان عليه أن يقتل حريته الذاتية أولا ، وهكذا يبدو كل اهتمام بالفردية في هذه

الحالة في نظر هؤلاء السطحيين ـــ تعديا على المجتمع ، واهمالا لحقوقه على الفرد .. !

كما تهاجم تقديسهم للموضوع في الشعر ، بحيث يجعلونه هو الغاية الوحيدة المقصودة في كل شعر ، ولا يهتمون بسائر مقومات القصيدة ، كالبناء والهيكل والصور والانفعال والموسيقى والفكرة ، والمعاني الظاهرة والخفية .

وفي حديثها عن موقفها من الأدب القومي ، تهاجم من حرفوا مفهوم ذلك الأدب ، فجعلوه أقرب إلى التناول الخطابي المباشر وضيقوا موضوعاته ، ثم توضح الأسس الصحيحة لمفهوم الأدب القومي ـــ كما تؤمن به ـــ وفي موقفها من القيم الإسلامية ، تدعو الشاعر المتدين إلى أن يكون أدبه صورة لحياته المتدينة ، وألا يفصل بينهما ، وتتجلى هذه الدعوة واضحة في أحد أبحاثها في كتابها « التجزيئية في المجتمع العربي » حيث تهاجم النظرة التجزيئية التي تفصل بين الدين والحياة ، وينتج عنها أن نرى أديبا يزعم أنه متدين ، ويكتب مع ذلك أدبا متحللا مبتذلا ، دون أن يردعه دينه عن ذلك ، كما توضح العوامل التي جعلت الشاعر العربي لا يلتزم في شعره بقيم الإسلام ومبادئه ،

وأهمها التعصب الأعمى للثقافة الغربية بسلبياتها وايجابياتها ، وقد طبقت « نازك » مفهومها الالتزامي الجديد في ديوانها « للصلاة والثورة » فهاجمت الانحرافات في المجتمع العربي ، وعارضت اليمين الرجعي ، واليسار المتطرف ،

ولم تبارك أخطاء وخطايا بعض النظم الحاكمة ، بل واجهتها مواجهة ثائرة غاضبة ، وامتزج المضمون السياسي في شعرها بالمضمون الروحي ، دون فصل متعسف بين الدين والحياة ، كما تجلت فيه روعة المضمون المتعانقة مع فنية الشعر ، حيث برزت في شعرها خصائص البناء الدرامي ، والرموز الإسلامية ، ومحاولات التجديد في أوزان الشعر الحر .

لعل أهم محصلات ذلك البحث :

١ ــ أن تيار الالتزام يعتبر من أخطر التيارات التي كان لها ــ وما يزال ــ تأثيرها الواضح في مسيرة الفكر العربي الحديث ، وبخاصة في مجال الشعر والفن والنقد الأدبي .

٢ ــ هذا البحث وقفة متأنية لكشف ما اقترن بتطبيق ذلك المبدأ في مجال الشعر العربي من دعاوى باطلة ، فرضها ــ أو حاول فرضها ــ بعض النقاد ، على عالم الشعر والشعراء وقد شاع من جراء ذلك التطبيق المنحرف ، أخطاء في مفهوم الشعر ، ومفهوم الأدب وتتجلى هذه الأخطاء بصفة خاصة في مفهومي : الشعر الاجتماعي ، والشعر القومي ــ كما أدى ذلك التطبيق المنحرف الى معاناة كثير من الشعراء الأحرار لضغوط ارهابية وحصار من الصمت القاتل ، وتشويه لمواقفهم الوطنية والاجتماعية ، وقد عانت « نازك » ألوانا من هذه الضغوط الارهابية .. !

٣ ــ كان للأيديولوجيات ــ الشرقية والغربية على السواء ــ أثرها في مسخ شخصية الشعر العربي الملتزم ، وابتعادها عن جذورها الحقيقية الضاربة في أعماق الأرض العربية ، وينابيع الضوء الاسلامية .

٤ ــ الدعوة الى اجتماعية الشعر ــ بمفهومها السطحي لدى بعض المذهبيين العرب ــ قد أدت الى فقدان كثير من الشعر العربي لمقومات الشعر الفنية ،

حيث فهم بعض الشعراء أن الالتزام السياسي يحرم عليهم أن ينظموا قصيدة في تجربة حب ، أو وصف منظر من مناظر الطبيعة ، أو هاجس من هواجس النفس ، وبذلك فصلوا فصلا متعسفا بين أعماق الذات الفردية ، وأعماق الوجود والكون ، واخترعوا انسانا آليا لا يحب ولا يكره ، ولا يحزن ولا يفرح .. انسان الشعارات الجوف .. !

٥ ــ أخطر ما في المفهوم الالتزامي الجديد لنازك الملائكة : أنه نابع من شخصيتها الفنية المتميزة المرتبطة بالأرض العربية ، والفكر الأسلامي ، ومن ثم فهو مستقل عن تياري : الالتزام الوجودي ، والتيار الاشتراكي ، وأخطر ما

في هذا المفهوم ــ أيضا ــ أنه يقدم مفهوما جديدا للأدب والشعر ، ومفهوما جديدا لثقافة الأنسان العربي الذي يربط أذان المسجد بأذان المدفع .. !!

٦ ــ روعة المضمون الاجتماعي والسياسي في الشعر الملتزم ، ينبغي أن تتآزر وتتعانق مع المقومات الفنية للشعر ، وهذا ما يتضح في الشعر الملتزم عند « نازك الملائكة » .

المصادر والمراجع :

(١) الأدب المقارن ــ دكتور محمد غنيمي هلال (الطبعة الرابعة) مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٠ .

(٢) أدبنا والاتجاهات العالمية ــ عبد الفتاح الديدى ــ الدار القومية للطباعة والنشر ــ القاهرة ١٩٦٦ .

(٣) الالتزام في الشعر العربي ــ دكتور أحمد أبو حاقة ــ دار العلم للملايين بيروت ــ ١٩٧٩ .

(٤) بدر شاكر السياب ــ دراسة في حياته وشعره ــ دكتور احسان عباس ــ بيروت ١٩٦٩ .

(٥) تاريخ الأدب اليوناني ــ دكتور محمد صقر خفاجة ــ مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦ .

(٦) التجزيئية في المجتمع العربي ــ نازك الملائكة ــ دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٤ .

(٧) حديث الأربعاء ــ جـ٣ ــ دكتور طه حسين ــ دار المعارف ــ القاهرة ١٩٦٤ (الطبعة الثانية) .

(٨) حوار مع الشعر الحر ــ دكتور سعد دعيبس ــ مؤسسة شباب الجامعة بالاسكندرية ١٩٧١ .

(٩) دراسات في المسرحية اليونانية ــ دكتور محمد صقر خفاجة .

(١٠) ديوان (للصلاة والثورة) ــ نازك الملائكة ــ دار العلم للملايين ــ بيروت ١٩٧٨ .

(١١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى للعقاد ــ مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٣٧ .

(١٢) الشعر العربي المعاصر ــ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ــ دكتور عز الدين اسماعيل ــ دار الكاتب العربي ــ القاهرة ١٩٦٧ .

(١٣) الصومعة والشرفة الحمراء ــ دراسة نقدية في شعر على محمود طه لنازك الملائكة ــ دار العلم للملايين ــ بيروت (الطبعة الثانية ١٩٧٩)

(١٤) العزلة والمجتمع (نيقولاى برديائف) ترجمة فؤاد كامل ــ مكتبة النهضة المصرية ــ (سلسلة الألف كتاب ٢٨٩ ــ القاهرة ١٩٦٠) .

(١٥) الغزل في الشعر العربى الحديث ــ في مصر ــ دكتور سعد دعيبس مكتبة النهضة العربية ــ القاهرة ١٩٧٩ (الطبعة الثانية) .

(١٦) فن الأدب ــ توفيق الحكيم ــ مكتبة الاداب بالجمانيز ــ المطبعة النموذجية ــ القاهرة ١٩٥٢ .
(١٧) في الأدب المصرى المعاصر ــ دكتور عبد القادر القط ــ مكتبة مصر بالقاهرة ١٩٥٥ .
(١٨) في الثقافة المصرية ــ محمود أمين العالم ــ دكتور عبد العظيم أنيس دار الفكر الجديد ــ بيروت ١٩٥٥ .
(١٩) في الشعر والشعراء ــ جـ١ ــ دكتور عبده بدوى ــ مكتبة الشباب ــ بالقاهرة ١٩٧٥ .
(٢٠) قضايا أدبية ــ حسين مروة ــ دار الفكر بالقاهرة (بدون تاريخ) .
(٢١) قضايا جديدة في أدبنا الحديث ــ دكتور محمد مندور .
(٢٢) قضايا الشعر المعاصر ــ نازك الملائكة ــ الطبعة الثالثة ــ مكتبة النهضة بمصر ١٩٦٧ .
(٢٣) قضايا النقد الأدبي ــ دكتور بدوى طبانة (الطبعة الثانية) مكتبة الأنجلو المصرية .
(٢٤) قضية الشعر الجديد ــ دكتور محمد النويهى ــ دار الفكر ــ مكتبة الخانجى (الطبعة الثانية ــ القاهرة ١٩٧١) .
(٢٥) « ما الأدب ؟ تأليف : جان بول سارتر ــ ترجمة الدكتور محمد غنيمى هلال ــ (نشر مكتبة الأنجلو المصرية ــ القاهرة ١٩٦١) .
(٢٦) المسرح العالمى من اسخيلوس الى ارثر ميللر ــ للدكتور لويس عوض (دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٤) .
(٢٧) المدخل الى النقد الأدبي الحديث ــ دكتور محمد غنيمى هلال ــ مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة ١٩٦٢) .
(٢٨) نظرية الفن المتجدد ــ عز الدين الأمين ــ السودان ١٩٦٥ .
(٢٩) النقد الأدبي عند اليونان ــ للدكتور بدوى طبانة ــ مكتبة الأنجلو المصرية .
(٣٠) النقد العربي الحديث ــ أصوله ــ قضاياه ــ ومناهجه ــ دكتور محمد زغلول سلام ــ مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٤ .

نازك الملائكة وآثارها في بعض اللغات الغربية

صالح طعمة
أستاذ العربية والأدب المقارن
جامعة انديانا

— ١ —

تشغل نازك الملائكة مركزا مرموقا في تاريخ الأدب العربي الحديث لا لكونها شاعرة مبدعة مجددة فحسب ـــ وقد تميزت بجهودها المتواصلة منذ صدور ديوانها الأول (عاشقة الليل) (١٩٤٧) ، أو لأنها أسهمت إسهاما إيجابيا في تطوير القصيدة العربية في موضوعها وبنائها سواء كان ذلك في محاولاتها الشعرية أم في تنظيرها لما شاع باسم الشعر الحر ، ـــ بل لأنها عرفت بجهودها النقدي المنظم ومواقفها من بعض القضايا الفنية واللغوية والفكرية في أدبنا الحديث .

وليس من الغريب أن يكون لأعمالها وآرائها صدى يتجاوز حدود الوطن العربي وأن يعنى بها كتاب في عدد من اللغات الغربية لاسيما الإنكليزية بالرغم من أن الغرب لم يول الأدب العربي الحديث اهتماما ملحوظا إلا بعد الحرب العالمية الثانية كما بينا في موضع آخر (انظر الطعمة ٧٠ : ٢٤٣ ـــ ٢٥٧)*

وإذا استعرضنا نماذج مما كتب عن نازك الملائكة منذ عام ١٩٥٠ حتى أوائل الثمانينات ، فإننا نلاحظ أن الإشارات الأولى إليها كانت ذات طابع عام تهدف إلى بيان مكانتها في الشعر العربي الحديث . ولعل أول إشارة للتعريف بها وردت عام ١٩٥٠ في مقالتين نشرهما صفاء خلوصي في « المجلة الإسلامية » (٤٢ : ٤٠ ـــ ٤٥) ومجلة الجمعية الآسيوية الملكية » (٤٣ : ١٤٩ ـــ ١٥٧) . وضم مقاله الأول ـــ كما يدل عليه عنوانه : « شاعرات العراق

* سنشير الى المصدر بذكر رقمه أولا حسب وروده في قائمة المراجع في نهاية البحث تليه أرقام الصفحات .

المعاصرات » ـــ تعريفا موجزا برباب الكاظمي وأم نزار الملائكة ونازك الملائكة وفطينة النائب ولميعة عباس عمارة ، وكان لشاعرتنا شطر وافر منه تطرق فيه المؤلف إلى أثر الأدب المهجري فيها وأثر كيتس ود . هـ . لورنس ومحمود حسن إسماعيل ، من غير أن يدعم رأيه بأدلة ، وألمح إلى استعمالها بعض الرموز أو الأعلام اليونانية في شعرها ذاكرا بينها ـــ سهوا ـــ « هياواثا » وهو بطل أسطورة من أساطير الهنود الحمر (وقد نصت الشاعرة على استعمالها في ديوان (شظايا ورماد) ، وترجم لها مقتطفات من بعض قصائدها في (عاشقة الليل) : « بين فكي الموت » و « التماثيل » و « سياط وأصداء » و « أشواق وأحزان » . وكان خلوصي ـــ حسب المعلومات المتوافرة لدى ـــ أول من أشار في الغرب إلى خروج الشاعرة على نظام الشطرين واعتمادها التفعيلة أساسا وإلى إسهامها المبكر في وضع الأسس النظرية للشعر الحر مؤيدا ما ذهبت إليه الشاعرة في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد) (٤٢ : ٤٣) ، غير أن محاولته هذه ـــ على ما لها من قيمة تاريخية ـــ لم ينوه بها حتى في البحوث الأكاديمية التي ظهرت بعد عشرين عاما من تاريخ صدور مقاله . أما مقاله الثاني عن الشاعرة عاتكة الخزرجي فقد اتسم بشيء من التسرع في أحكامه كقوله عنها بأنها تفوق غيرها من الشاعرات مكانة ، واضفائه عليها لقب « ملكة الشعر الحديث غير المتوجة » ، وإن كان قد اعترف في موضع آخر بأنها في شعرها أقل من نازك الملائكة خيالا وأصالة وموسيقية (٤٣ : ١٥٤) .

وتبعت هذه المحاولة مقالتان للكاتب السوداني ووزير خارجية السودان السابق جمال أحمد نوه في إحداهما بنازك الملائكة كإحدى الشاعرات البارزات (١٨ : ١٦٤) ، وخص في الأخرى (١٩ : ٢٠) قصيدتها « الأرض المحجبة » ـــ وهي من ديوانها الثالث (قرارة الموجة) ـــ بملاحظة ثناء واعجاب وترجم بضعة أبيات منها مشيرا إلى أنها لا تتميز بمتانة التعبير فحسب بل بكونها من خيرة القصائد العربية الحديثة .

وظهرت في عام ١٩٥٩ مقالة للكاتب الفرنسي « روسي » (٧٤ : ١٩٩ — ٢١٢) ، بعنوان « انطباعات عن الشعر العراقي : الجواهري ، مردان ، نازك الملائكة ، البياتي » وفيها نجد ترجمة لقصيدتها « غسلا للعار » بين ما ترجم من قصائد الشعراء الأربعة المذكورين ، غير أنها — أي المقالة — تفتقر إلى الدقة في ذكر المعلومات عن الشاعرة وأعمالها كقوله إنّ ديوانها الأول صدر عام ١٩٥١ ، و (شظايا ورماد) عام ١٩٥٤ .

وشهد عام ١٩٦١ عدة محاولات للتعريف بها : محاولة مونتي (٦٧ : ٩٩ — ١٠٩) في كتابه الثنائي اللغة عن الأدب العربي المعاصر حيث نجد قصيدتها « خمس أغان للألم » في نصها العربي كما نشرته مجلة الآداب عام ١٩٥٧ ، وترجمتها الفرنسية ، وإشارة أستاذها الكاتب والمترجم الإنكليزي المشهور ستيوارت في مقاله « اتصالات مع أدباء عرب » (٧٦ : ١٩ — ٢٠) وقد ذكر فيه بضعة أبيات من قصيدة « خرافات » كما ترجمتها الشاعرة نفسها مع بعض التعديل على حد تعبير المؤلف ، ومحاولة جورج صغير في الملحق الأدبي الأسبوعي لجريدة النيويورك تايمز (٧٥ : ٤٨ — ٤٩) حيث يقول عن نازك الملائكة بأنها تعبر في أنماط رمزية ونغم حزين عن المشاعر الخفية للمرأة المتيقظة ، ومحاضرة صالح جواد الطعمة التي ألقيت في النادي النسائي لرابطة القلم في واشنطن (٢١ : ١٤ — ١٥) وقد اعتبرها أبرز شاعرة في العالم العربي ، وألمح إلى ما يشوب شعرها من تمرد وحيرة وكآبة كما ترجم بضعة أبيات من قصيدتها « جامعة الظلال » .

إن هذه المحاولات وأمثالها مما ظهر حتى أواسط الستينات ظلت مقتصرة على الطابع التعريفي العام ، ونماذج شعرية محدودة من غير بيان مفصل لدورها في تطوير القصيدة العربية في سياق التجارب التي سبقتها أو عاصرتها ، أو التطرق إلى آرائها ومواقفها النقدية . غير أن هذه الجوانب بدأت تلقى اهتماما ملحوظا منذ ١٩٦٥ لا سيما في البحوث الأكاديمية أو الرسائل الجامعية التي

تناولت الاتجاهات الحديثة في الشعر العربي . ومما هو جدير ذكره أن معظم المعنيين بهذه الجوانب كتاب من الوطن العربي شاءت ظروفهم أن يواصلوا بحوثهم في الغرب ، أي أن الحضور العربي يعد عاملا أساسيا مسؤولا عن ظاهرة انتشار الأدب العربي الحديث في الغرب، وإبراز الشعر منه على وجه الخصوص .

وسأتناول بايجاز الجوانب التالية : ١ ــ موضوع أسبقية دور الملائكة في استعمال الشعر الحر . (٢) آراؤها النقدية . (٣) تأثرها بالشعر الغربي وترجمتها له . (٤) ما ترجم من شعرها .

ــ ٢ ــ

تناول عدد من الباحثين موضوع بداية الشعر الحر ، وما إذا كانت الملائكة حقا أول من استخدمه أم أن غيرها سبقها إليه كالسياب أو شعراء آخرين كنقولا فياض ولويس عوض .

ولعلّ موريه ــ وهو عراقي الأصل ــ كان أكثر المعنيين تتبعا لهذه المسألة من الوجهة التاريخية ، فقد أشار في دراساته العديدة إلى محاولات أبي شادي في التعريف بالشعر الحر ، ودعوته إليه واستعماله له منذ أواخر العشرينات . كما نوه بتجربة خليل شيبوب في قصيدته « الشراع » (وقد نشرت عام ١٩٣٢) وان ذكر أخوه صديق شيبوب أن تاريخ نظمها يعود إلى ١٩٢١ ، وبتجارب لنقولا فياض وفي طليعتها « وصال الخيال » التي نشرت في مجلة « الحرية » العراقية عام ١٩٢٤ . وقد خلص من دراسته لهذه التجارب وأمثالها إلى أن نقولا فياض كان أول من قال الشعر الحر عام ١٩٢٤ (٧٠ : ٢٠٥) ورأى أن يخصص للشعر الحر وخصائصه فصلا يتناول مرحلته الأولى (ما قبل ١٩٤٧) وآخر لما أسماه بالمدرسة العراقية (٧٠ : ١٩٦ ــ ٢١٥) حيث ألم بأهم آراء الملائكة ومفهومها واستعمالها للشعر الحر إلماما شاملا معتمدا على كتاباتها النقدية لا سيما ما ورد منها في مقدمتها لـ « شظايا

ورماد » وكتابها « قضايا الشعر المعاصر . » وقد ميز بين قصائدها التي تتبع نظام الشعر المقطعي Monostrophic والشعر الحر الذي لا يخضع لنمط ثابت من التفعيلات والقافية ، مبينا أن ديوانيها (شظايا ورماد) (وقرارة الموجة) يحتويان على (٢٥) قصيدة ذات نظام مقطعي موحد (٧٠ : ٢١٩) وكانت الشاعرة نفسها قد أشارت من قبل إلى أنها استعملت نظام المقطوعة Stanza وأنها أخضعت القافية أحيانا لأكثر مما فعل سواها (٩ : ١٧ — ١٨) كما في قصيدة « الكوليرا » التي جرت على النسق التالي في جميع مقاطعها : أ ب ب ج ج د د ب هـ هـ هـ هـ . ويبين موريه أن تجربة السياب في قصيدته « هل كان حبا ؟ » تختلف عن قصيدة « الكوليرا » بكونها غير خاضعة لنظام مطرد في الشعر الحر ، وأن السياب كان على حق حين أعتبر محاولته أقرب إلى الشعر الحر بهذا المفهوم من قصيدة « الكوليرا » . ويفهم من هذا التمييز بين « النظام المقطعي الموحد » و « الشعر الحر » — وقد دعا إليه كذلك الكاتب التونسي في مقاله « قصيدة الكوليرا : ليست شعرا حرا » (٤ : ٣٧٦ — ٣٨٨) — أن القائلين به لا يعتبرون من الشعر الحر إلا القصائد غير الخاضعة لنسق أو نظام موحد ، ولا شك في أن مفهوم نازك الملائكة للشعر الحر أوسع من ذلك إذ أنها تريد به ما يخرج عن نظام الشطرين ويتخذ التفعيلة أساسا له سواء التزم أم لم يلتزم بنسق موحد كما بينت في مقدمتها لديوانها (شظايا ورماد) حين أشارت إلى نوعين من قصائدها الملتزمة وغير الملتزمة بنسق موحد ، من التفعيلات أو القافية ، لـ « الكوليرا » و « غرباء » من النوع الأول ، و « مر القطار » و « نهاية السلم » من النوع الآخر .

وقد تناول منح خوري (٣٩ : ١٣٧ — ١٤٤) و (٤١ : ١٢٧ — ١٤٩) مجموعة لويس عوض « بلوتو لاند » كتجربة أولى جادة في الشعر الحر سبقت محاولات الملائكة والسياب وبلورت على حد تعبيره « الأنماط والصيغ الشعرية الأساسية التي ميزت حركة الشعر الحر » (٣٩ : ١٣٨) ولكنه مع ذلك اعتبر الملائكة أول من وضع الأسس النظرية لتطوير هذا الشكل الجديد في مقدمتها لديوانها (شظايا ورماد) وكتابها « قضايا الشعر المعاصر »

(٤١ : ١٣٢) .

إن هذا الجدل الأكاديمي حول من كان أول شاعر استعمل الشعر الحر أو دعا إليه له مبرراته بالنظر إلى أن الأدب العربي الحديث قد شهد منذ أواسط القرن التاسع عشر دعوات تجديدية كثيرة نتيجة للتفاعل مع الآداب الغربية وما نتج عنه أو رافقه من حركة ترجمة أدبية واسعة ومحاولات للأخذ ببعض الأنواع والأشكال أو الأساليب الغربية ومنها تجارب الشعر المرسل والشعر المنثور والشعر الحر وأغلب الظن أننا قد نكتشف أسماء أو أعمالا أخرى تتصل بالدعوة إلى التجديد إن قمنا بمسح شامل لما نشر في الصحف والمجلات العربية من شعر ونقد منذ أواسط القرن التاسع عشر ، غير أن ذلك كله لا يغير من تاريخ انتشار الشعر الحر كحركة بدأت في العراق ولا ينال من دور الملائكة الريادي في تطوره بفضل منزلتها كشاعرة استوعبت التراث الشعري العربي ومارست أشكاله الموروثة وجددت وظلت تواصل التجديد في هيكل القصيدة العربية حتى يومنا هذا وثانيا كمنظرة ذات رؤية أصيلة وثقافة وتجربة ساعدتها على وضع الأسس النظرية الأولى للشعر الحر ، وتتبع تطوره بتفصيل لم يشهده الأدب العربي الحديث من قبل .

— ٣ —

يكاد الكتاب الذين درسوا الملائكة يجمعون على أهمية دورها ناقدة لها مواقفها وآراؤها في مجالات عديدة وقد ترجم لها بعض النصوص النقدية إلى عدد من اللغات الغربية كمقالة « الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر » وقد ترجمها عبد الملك إلى الفرنسية ملخصة (١٦ : ٤٤٤ — ٤٤٧) كما ترجمها إلى الإسبانية مارتينيث مونتابث (٦٥ : ٣٧٢ — ٣٨٥) و « بداية الشعر الحر » وقد ترجمتها إلى الإنكليزية اليزابيث فيرنيا وباسمة البزركان (٣٥ : ٢٣٢ — ٢٤٣) وبحثها « الأدب والغزو الفكري » (١٤ : ٣٠ — ٣٤) وقد لخصه وترجم بعض فقراته نسيم رجوان تحت عنوان « رفض تأثير أوروبا

الثقافي : احتجاج شاعرة عراقية » (٧٣ : ١٦ ـــ ١٧) .

وفي مقدمة الموضوعات التي تناولها النقاد مفهوم نازك الملائكة للوزن في الشعر الحر وإصرارها على الالتزام بوحدة التفعيلة بدون الخروج على القواعد العروضية كما يتجلى ذلك في بحثها عن تفعيلات الشعر الحر . فرأى المستشرق الفرنسي جاك بيرك أن مفهوما كهذا يمثل تقييدا ـــ إن لم يكن انتكاسة ـــ للثورة التي اتسم بها الشعر الحر ، وأن كتابها « قضايا الشعر المعاصر » كان متشددا إزاء كل مرة يخرج على الضوابط التي اقترحتها (٣٢ : ٢٧٢) . وأشار بدوي كذلك إلى النزعة المحافظة في كتابها المذكور إشارة عابرة (٢٩ : ٢٠٣ و ٣٠ : ٢٢٨) وأغلب الظن أنه كان يريد بها موقفها من الشعراء الذين يخالفونها في تجاربهم الشعرية . وتطرقت الشاعرة الناقدة سلمى الجيوسي إلى الموضوع ذاته ورأت ألا ضرورة لإصرار نازك الملائكة على الالتزام بثبات الضرب (٣٨ : ١٦٥) كما خالفتها في موقفها من قصيدة النثر واعتبارها الوزن وحده معيارا للتمييز بين الشعر والنثر (٣٨ : ٦٣٨) كما يفهم من قول الملائكة « إن القصيدة إما أن تكون قصيدة وهي إذ ذاك موزونة وليست نثرا وإما أن تكون نثرا فهي ليست قصيدة » (١٠ : ١٣٢) . وأشادت الجيوسي بحرص الملائكة على سلامة اللغة مؤكدة أنها قدمت خدمة عظيمة إلى الشعر العربي الحديث بتبيانها بعض الهفوات التي يقع فيها الشعراء (٣٨ : ٦٠٧) كما نوهت بمعالجتها للجانب اللغوي في فصلين في كتابها عن أساليب التكرار في الشعر ومسؤولية الشاعر اللغوية (١٠ : ٢٣٠ ـــ ٢٤٠ و ٢٨٩ ـــ ٣٠٠) .

ومن أعمالها النقدية التي كانت موضع بحث أو ثناء كتابها عن شعر علي محمود طه ، فقد لخص بدوي (٣٠ : ١٤٣) بعض آرائها حول ظاهرة الشهرة العريضة التي تمتع بها علي محمود طه وما نال من حظوة لدى جمهور قرائه على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم (١١ : ٨ ـــ ١٧ و ٢٧) وأشار إلى تحليلها المتمكن النفاذ لموسيقية شعر طه في مواضع عدة من كتابها حيث تناولت العوامل التي أسهمت في خلق ظاهرة الموسيقى في شعره كالأساليب

اللفظية والتناغم الصوتي (١١ : ٦٤ ــ ٦٨ و ١٤٣ ــ ١٥٦) . غير أنه عندما تعرض إلى مسألة الجانب الحسي في شعر طه آخذ الملائكة على ما أسماه بـ « إنكارها المغالي » لذلك (٣٠ : ١٤٤) بمثل قولها « نعتقد أن الحسية وطلب اللذة عارضان في حياة علي محمود طه لأن أصل نفسيته روحاني » (١١ : ٨١) وقولها « إن أعنف قصائد الشاعر الحسية لا تكاد تخلو من خلفية روحية أو فكرية » (١١ : ٣٦٥) وأحال القارىء على عدد من القصائد كـ « حانة الشعراء » و « حديث قبلة » و « خمرة الشعراء » من ديوان (زهر وخمر) وقصيدة « سؤال وجواب » و« جزيرة العشاق » و« الغرام الذبيح » من (الشوق العائد) و« فلسفة وخيال » و« أندلسية » من (شرق وغرب) ليؤكد بذلك كله النزعة الحسية السائدة في شعر طه قائلا « ليس هناك من شك في أن وجهة نظر طه الرئيسية بدءًا من ديوانه الثاني حتى ديوانه الأخير ظلت باطراد تقريبا حسية » (٣٠ : ١٤٤) . ومن الجدير بالذكر أن الملائكة نفسها نصت على ذلك في كتابها حين قالت « إن المنهج العلمي في الدراسة يقتضي أن نقرر أن في دواوين علي محمود طه الأخيرة مسحة حسية ظاهرة خلا منها الديوان الأول (الملاح التائه) فلقد زخر هذا الديوان باللفتات الروحية والمثل العليا وتقديس الجمال المجرد وطهارة الحس والنفس بينما أقبل الشاعر في دواوينه التالية إقبالا ملحوظا على وصف المشاهد الحسية وابتعد إلى درجة معينة ــ عن عوالمه الأفلاطونية الجمالية الأولى » (١١ : ٣٦٦) . واستشهدت ببعض القصائد التي أشار إليها بدوي ، وغيرها لا سيما في الباب السادس في كتابها (١١ : ٣٦٥ ــ ٣٨١) حيث تتبعت هبوطه « من مرتبة العاشق الأصيل إلى مرتبة المتفرج اللاهي الذي يبحث عن التسلية العابرة ومتعة النظر والنشوة الحسية » ، وانتقاله من صومعة المثل العليا إلى الشرفة الحمراء ، أو من الدين إلى الوثنية . ولكنها ــ بالرغم من ذلك ــ لم تشأ أن تجاري من ينفي عن شعر طه روحانيته نفيا تاما كما فعل محمد مندور ، وأرادت أن تجد تعليلا يبرر الشذوذ الظاهر للقصائد الحسية المنزع ، وإن كانت لم تفصح بوضوح عن ذلك بسبب الحاجة كما تقول إلى « معرفة التفاصيل الوافية عن

حياة الشاعر ونفسيته وآرائه » . (١١ : ٣٨١ و ١٠٤ ــ ١١١) .

أما بحثها « الأدب والغزو الفكري » (١٤ : ٣٠ ــ ٣٤) ــ الذي ألقته في المؤتمر الخامس للأدباء العرب المنعقد في بغداد عام ١٩٦٥ ــ فقد كان موضع تعليق في مصدرين : رجوان (٧٣ : ١٦ ــ ١٧) وموريه (٧٠ : ٢٧٣ ــ ٢٧٤) بالإضافة إلى ما ورد عنه في بعض المصادر العربية (١ : ١٢٠ ــ ١٢١) . لقد قام رجوان بتلخيص البحث وترجمة فقرات منه تشمل أبرز النقاط التي اثارتها الملائكة كالمقارنة بين الغزو العسكري والغزو الفكري ، وملاحظتها حول سلبية مواقف العرب التي تتجسد في ترك « ما هو جوهري في حضارتنا وما نتفوق به على الغرب لنأخذ مكانه بضاعة رخيصة تضر بنا » وفقدان المدلول الأخلاقي للأدب العربي وانتشار روح التشاؤم فيه وابتعاد الجيل الجديد عن القرآن الكريم وما فيه من أجواء روحية ، والترجمة كوسيلة لإضعاف اللغة العربية . وأنهى تعليقه الذي كان أقرب إلى الأسلوب الصحفي منه إلى التحليل الأكاديمي بترجمة ما قالته الملائكة حول لجوء بعضهم إلى مأساة فلسطين كتبرير لموقف اليأس والعدمية والإحساس بالفراغ : « إن المأساة التي وقعت عام ١٩٤٨ قد ألهبت الوطن العربي كله بنار الكفاح والعروبة فقامت الثورات العظيمة في القاهرة والجزائر وبيروت وبغداد واليمن » (١٤ : ٣٣) .

ومهما تكن الأسباب التي دفعت رجوان إلى اختياره هذا البحث موضوعا للتعليق ونشره في مجلة سياسية مناوئة للعرب ، فانه أراد أن يبين جانبا من رد الفعل العربي إزاء تسرب الغرب بطرائق حياته وأيديولوجياته على حساب تقاليد العرب الأصيلة وهويتهم الحضارية ، وأن يدلل على أن بين الداعين إلى مواجهة التحدي الغربي مفكرين تأثروا بالغرب وكانوا نتاج ما أسماه بـ « عصر التغريب » ، متخذا من بحث الملائكة نموذجا متطرفا أو عنيفا لموقف دعاة التصدي للغزو الفكري . وإذا انتقلنا إلى موريه فاننا نلاحظ تأكيده على الجانب الأدبي من آراء الملائكة ، أي تقليد العرب للآداب الغربية ، وقد أشار إلى أنها رددت رأيها مرة أخرى في رسالتها إلى سهيل ادريس (٢ : ١ ــ ٢)

وقد جاء فيها مآخذ أخذتها على « الآداب » منها أنها « تنشر الأدب المتحلل الذي يصدر عن نظرة غير أخلاقية إلى الحياة والوجود وذلك يطعن الأمة العربية في صميم كيانها لأن الأدب المرذول يفسد الشباب البرىء ويلوث روحيته ويشل عزيمته » وأنها دأبت « على نشر انتاج لليافعين يغرق في تقليد الفكر الغربي المعاصر بما فيه من تشاؤم والحاد وتحلل وقلق .. » . واستشهد موريه كذلك ببعض ملاحظاتها المماثلة حول قصة زكريا تامر « قرنفلة للأسفلت المتعب » وما شاع فيها من تصوير مشوه للمدينة العربية مترجما الفقرات التالية :

« نجد صورة المدينة العجوز المريضة في شعر بعض شبابنا وقصصهم لأن هؤلاء يستقون من آداب أوروبا العجوز حيث المدن قد شاخت وأصبحت بؤرا للجريمة والمرض والظلام والغثيان ، وحيث الأدب المعاصر نفسه لا يعكس غير ذلك الجو القاتم الموبوء ... نحن (العرب) الأغنياء بالحياة والروح والأصالة والأخلاق نترك مواهبنا ... وينابيعنا ونتطلع مستجدين إلى أدباء أوروبا التي تتفسخ حضارتها وتحتضر وتقترب من نهايتها المحتومة . نحن الذين تقبل الدنيا علينا اليوم وتتطلع الينا لنعيد بناء العالم ، نحن أنفسنا نزدري كنوزنا الفكرية والحضارية ونقف أذلاء على موائد الغرب المنحطة التي تشيع الجريمة والذعر واليأس والغثيان في أنفس القراء ... إن الشباب العربي يصحو اليوم ويهب منتشيا نشيطا ... هذا الشباب يندفع اليوم في حرارة ونشوة لينفق طاقاته الفكرية والجسمية في بناء أمة تعمل من المحيط (الأطلسي) إلى الخليج (العربي) » (٧٠ : ٢٧٢ — ٢٧٣ و ١٣ : ٧٢) .

إن موريه يعالج آراء الملائكة هذه ليخرج بصورة عامة عن التيار القومي في الأدب العربي كما تمثله نازك الملائكة ونزار قباني .

— ٤ —

ليس من شك في أن الآداب الغربية تكون مصدرا مهما من مصادر ثقافة الملائكة وفي أنها قد تركت آثارها في بعض أعمالها ، كما يدل على ذلك ما يرد

في شعرها وكتاباتها من صور أو رموز مستعارة وإشارات إلى كيتس وغيره من شعراء الغرب ، أو ما ترجمته من قصائد لبايرون وتوماس غراي وبروك وغيرهم . غير أننا لا نجد بين ما نشر عنها في الغرب سوى الإشارة العابرة إلى بعض هذه الآثار كقول موريه (٧٠ : ٢٠٤) بأنها تأثرت بالشكل المقطعي الموحد الذي استعمله كيتس مرددا بذلك رأيا مماثلا لجبرا إبراهيم جبرا نشره في مجلة شعر (١٩٥٧) أو تنويه بدوي (٣٠ : ٢٣٠) بما ورد في شعرها من التلميحات إلى الأساطير اليونانية أو استعمالها « هياواثا » من قصيدة الشاعر الأمريكي لونكَفيلو ، وقد أشار إليها من قبل خلوصي (٤٢ : ٤٣) أو قول عبد الحي (١٧ : ٢٧ — ٢٩) بتأثرها بالشعر الرومانسي الإنكليزي وشعر جماعة أبولو ، وقد خص بالذكر استعمالها لصورة « القمرية » على غرار ما جاء عند كيتس ، أو إشارة مونتي (٦٧ : ١٠٠) إلى العلاقة بين « خمس أغان للألم » وبعض الملامح في شعر غبرييلا مسترال (١٨٨٩ — ١٩٥٧) ، وتلميح خوان برنيت إلى ذلك (٧٧ : ٢١٢) .

إن هذه الأمثلة لا تعطينا إلا انطباعات أولية أو جزئية عن المؤثرات الغربية في شعر الملائكة ، أي أننا ما نزال نفتقر إلى درس منهجي يوضح بالتفصيل وبالأدلة طبيعة هذه المؤثرات ومداها سواء كانت تتعلق باستعمالاتها اللغوية أو الصور أو الموضوعات أو غيرها مما يعكسها شعرها وجهودها النقدية .

ومما يتصل بموضوع تأثرها بالأدب الغربي ترجمتها لبعض القصائد الغربية كقصيدة توماس غراي المنشورة في ديوانها الأول بعنوان « مرثية في مقبرة ريفية » ، وقد اعتبرها عبد الحي أنضج ترجمة من بين عشر ترجمات — وقف عليها في العربية — للقصيدة المذكورة ، ووصفها بأنها عمل إبداعي يعيد خلق القصيدة الأصلية في قالب عربي جديد ويضفي على الأصل طابعا رومانسيا ، باستعمال بعض الإضافات أو التعديلات التي أحدثتها شاعرتنا كصفات الحزن التي أضافتها أمثال « المحزون » و « المكدود » و « الكئيب » و « الحزينات » (١٧ : ٢٧ — ٢٨) . وذهب عبد الحي إلى أن هذه الصفات المضافة تؤدي وظيفة تأكيد الكآبة التي يحتويها النص الأصلي ، ملمحا

إلى أن مفردات الحزن والكآبة تكون عنصرا يتردد في معجمعها أو أسلوبها الشعري في (عاشقة الليل) وقد أحصى منها ما لا يقل عن « ١٩٠ » مفردة ورد منها « ٢٠ » كلمة في ترجمتها لمرثية غراي . وبالإضافة إلى هذه الملاحظات أشار عبد الحي إلى خروجها التام غير المبرر — حسب رأيه — عن الأصل في بعض المواضع (١٧ : ٢٨) ولكنه لم يتناول هذه الناحية بصورة مفصلة كما فعل عزت خطاب في دراسته لأوجه الشبه والاختلاف بين ترجمة الملائكة والنص الأصلي (٣ : ٢٢٧ — ٢٤٧) .

— ٥ —

ليس من اليسير حصر ما ترجم من قصائد الملائكة إلى اللغات الغربية بالنظر إلى عدم توافر الأدلة البيليوغرافية الشاملة عما ترجم من الأدب العربي الحديث ، وحسبي أن أذكر أن بيليوغرافية أندرسون (٢٦ : ١٩٨٠) التي هدفت إلى الإلمام بما ترجم إلى الانكليزية من الأدب العربي حتى عام ١٩٧٧ لم تدرج للملائكة إلّا قصيدة واحدة : « الزائر الذي لم يجيء » (٢٦ : ١٩٨) . غير أن ما وقفت عليه من قصائدها المترجمة إلى الإنكليزية والفرنسية والإسبانية والألمانية لا يمثل إلا جزءا محدودا من شعرها ، وفي مقدمتها القصائد التالية :

١ — الكوليرا . ٢ — نهاية السلم . ٣ — الأفعوان . ٤ — أنا (شظايا ورماد) . ٥ — مرثية امرأة لا قيمة لها . ٦ — الزائر الذي لم يجيء . ٧ — غسلا للعار (قرارة الموجة) . ٨ — خمس أغان للألم . ٩ — نحن وجميلة . ١٠ — ثلج ونار (ترجمة غير كاملة ظهرت بعنوان صمتي) . ١١ — تحية للجمهورية العراقية (شجرة القمر) .

وقد ترجمت بالإضافة إلى ذلك مقتطفات من بعض قصائدها :

١ — بين فكي الموت . ٢ — التماثيل . ٣ — سياط وأصداء . ٤ — أشواق وأحزان (عاشقة الليل) ترجمة خلوصي (٤٢ : ٤٢ — ٤٣) . ٥ — الأرض المحجبة (قرارة الموجة) ترجمة جمال أحمد (١٩ : ٢٠) . ٦ —

خرافات (شظايا ورماد) (ستيوارت . ٧٦ : ١٩ ـــ ٢٠) ٧ ـــ جامعة الظلال (شظايا ورماد) (الطعمة ٢١ : ١٤) . ٨ ـــ تحية للجمهورية العراقية (هيوود . ٣٧ : ١٨٥) . ٩ ـــ نهاية السلم (شظايا ورماد) (بدوي . ٣٠ : ٢٣٠) .

إن القصائد والمقتطفات المذكورة تعكس في غالبها سمات الكآبة والتشاؤم والحيرة في شعرها ، ولا تمثل قصائدها السياسية المتفائلة الطابع ، أو شعرها الصوفي النزعة لا سيما ما ورد منها في مجموعتيها الأخيرتين : (للصلاة والثورة) (١٩٧٨) (ويغير ألوانه البحر) (١٩٧٧) .

ولهذا ليس من الغريب أن تتكرر الإشارات إلى شعرها المغرق في الذاتية والكآبة والرومانسية وإن وردت هنا وهناك تلميحات إلى قصائدها الوطنية (بدوي ٣٠ : ٢٣٠) أو ما جاء في مقال الطعمة أخيرا (١٩٨٢) من تنويه بالنغمة المتفائلة وروح التحدي في قصائدها السياسية كما تعكسها مجموعتها (للصلاة والثورة) (٢٤ : ٤٥٧) .

إن هذا العرض السريع لما لقيته نازك الملائكة من اهتمام في بعض اللغات الغربية يدل بلا شك على ما تحتله من مكانة مرموقة في الأدب العربي الحديث ، ولكنه في الوقت نفسه يكشف عن فجوات فيما نشر عنها أو ترجم من شعرها لاسيما فيما يتصل بالجوانب التالية : أولا : ثقافتها الأدبية (العربية وغير العربية) ومدى تأثرها بالآداب الغربية . ثانيا : تمثيل شعرها دراسة وترجمة في مختلف مراحله . ثالثا : نتاجها النقدي ومكانته في حركة النقد العربي الحديث .

ملحق - مختارات من شعر نازك الملائكة المترجم إلى الإنكليزية

١ ـــ بين فكّي الموت

ها أنا بين فكي الموتِ قلباً
لم يَزَلْ راعشاً بحُبِّ الحياةِ
وعيوناً ظمأى إلى مُتَعِ الكو
نِ تُناجي مفاتنَ الأُمْسياتِ
لم أَزَلْ بُرْعماً على غُصُنِ الدهـ
ـر جديدَ الأحلامِ والأمنياتِ
فحرامٌ أن تَدْفِنَ الآن يا مو
تُ شبابي في عالمِ الأمواتِ

١ ـــ خلوصي . ٤٢ : ٥٤٢

"Here am I between the jaws of death
As a heart still throbbing with the love of life
As a couple of eyes athirst
For the enjoument of the univers;
Making advances to the charms of the evening,
I am still a bud, on the twig of fortune,
Whose dreams and hopes are fresh and new.
It is a shame, O death, that thou shouldst
Bury my youth anon in the world of the dead

* * *

٢ ـــ التماثيل .

وأنا يا حياةُ ماذا سألقَى ؟
هل سأغدو لفظاً جَفتْهُ المعاني ؟
هل ستطويني الليالي وتُلْقي
فوق عُمْري دياجرَ النسيانِ ؟
وغداً يطفىءُ الزّمانُ سراجي
ويُضيعُ الرّدى صَدَى ألحاني ؟
ثم أغدو بينَ التماثيلِ تمثا
لًا ؟ وأمحَى من الوجودِ الفاني ؟
آه لا لا أريدُ فلترحمِ الأيّا
مُ دمعي وشقْوتي واكتآبي
وليكنْ من لحني الحزينِ صدى با
قٍ بسَمْعِ السنينِ والأحقابِ
رحمةً لا تكنْ دموعي الدفُوقا
تُ رثاءً مبكّراً لشبابي
وليُسَجّلْ على ضريحيَ ما يَبْـ
ـقي شبابي وان أكن في الترابِ

٢ ـــ خلوصي . ٤٢ ـــ ٤٢ ـــ ٤٣

"And I, O life! what fate is meted out for me?
Am I going to be a word devoid of meaning?
Will the nights carry me away
And cast the gloom of oblivion over me?
In the morrow, fortune will extinguish my lamps.
And death will squander the echoes of my tunes,
Then I shall become, amongst other ghosts, a ghost myself
And shall be erased from mortal existence.
Oh, no! I do not want that.
Would fortune have mercy on my tears.
misery and sadness
Let there be a lasting echo of my melodious, song
Ringing in the hearing of the coming years, nay even centuries
O mercy! do not let my flowing tears
Be an early elegy on my youth

٣ ــ أشواق وأحزان .

كيف مرّت أيامُنا كيف مرَّت
بين فكِّ الأشواقِ والأحزانِ ؟
ملء قلبي وقلبكُ الحبُّ والشوْ
قُ ولكن نلوذ بالكتمانِ
كلّما حدّثتْك عيناي بالحبِّ
أعاقبْ عينيَّ بالحرْمانِ
كيفَ يا شاعري كتمنا ولم يَعْـ
ـصِ كيوبيدِ قبلَنا عاشقانِ ؟
يا نشيدي متى ستأتيكَ ألحا
نِي فتُصغي إلى هُتافاتِ حبّي ؟
فيمَ أقضي الأيّام أكتُمُ أشوا
قِي وقد ضاقَ بالعواطِف قلبي ؟
أبداً نلتقي فأعرضُ حَيْرى
ولقلبي الكئيب أشواقُ صبٍّ
إنّها الكبرياءُ تمتلكُ الرو
حَ فيبدو المُحبُّ غيرِ محبٍّ

٣ ــ خلوصي . ٤٢ ــ ٤٣

How did our days pass- how did they?
Between the jaws of eagerness and grief!
Your heart and mine were full of love and anxiety
But we took refuge under the wing of secrecy.
Whenever my eyes speak to you of my love
I punish them by depriving them of you.
O my poet, how did we keep it secret?
Yet of old, no two lovers ever disobeyed Cupid.
O my song, when shall my tunes reach thee,
So that thou wilt listen to the joys of my love?
Why do I spend my days suppressing my eagerness,
When my heart is overlfowing with emotions?
Always we meet and always I ignore you, perplexed,
While my sad heart is possessed of the anxiety of a lover!
It is pride posserssing the soul
That maked a lover appear indifferent.

* * *

٤ ــ جامعة الظلال .

أهذا إذن هو ما لقّبوهُ الحياهْ ؟
خُطوطٌ نظلُّ نخطُّها فوق وجهِ المياه ؟
وأصداءُ أغنيةٍ فظّةٍ لا تَمَسُّ الشِفاهْ ؟
وهذا إذنْ هو سرُّ الوجودْ ؟
ليالٍ ممزّقةٌ لا تعودْ ؟
وآثارُ أقدامِنا في طريقِ الزمان الأصَمّْ
تمرُّ عليها يدُ العاصفه
فتمسحُها دونما عاطفه
وتُسلمُها للعَدَمْ

٤ ــ الطعمة . ٢١ : ١٤

Is this then what they call 'life'?
As Lines we continue drawing over the waters,
As echoes of a cruel song which does not touch the lips.
Is this then the essence of existence?
As torn nights with no return
and the traces of our feet on the road of the deaf time are gone!
For the storm's hand wipes them kindlessly
and surrenders them to nothingness

٥ ــ الأرض المحجبة .

صَوّروها جنّةً سحريّةً
من رحيقٍ وورودٍ شفقيّه
وأراقوا في رباها صُوَراً
من حنانٍ ، وتسابيحَ نقيّه
ثم قالوا إن فيها بلْسَماً
هيّأتْهُ لجراح البشريّه
وأردناها فلم نَظْفَرْ بها
ورَجَعْنا لأمانينا الشقيّه

أين تلكَ الأرضُ ؟ هل حان لنا
أن نراها أم ستبقى مُغلَقه ؟
لم تَزَلْ فينا حنيناً صامتاً
وابتهالًا في شفاهٍ مُطْبَقه
والملايينُ حنينٌ جارفٌ
يتلظّى ورؤىً محترقه .
افتحوا البابَ فقد صاح بنا
صوتُ آلافِ الضحايا المُرهَقه

٥ ــ جمال أحمد . ١٩٠ : ٢٠

A haven of magic, we were told
It was.
Made of nectar and twilight roses,
Of tenderness and gold.
In it, they said, was
The panacea for the wounds of man.
We wanted it, but didn't get it.
Back to our hopes, miserable and
unful filled.
Where is the land?

Are we to see it or
Is it to stay
Enveloped, unattainable
Agitating inside us only
A numbed yearning?
A prayer
Within closed lips?
The millions are
A torrent of desire,
Burning desire,
And a dream of flame.
Open the gates.

* * *

٦ ــ خرافات .

قالوا الحياة
هي لونُ عينَيْ ميّتِ
هي وقعُ خطو القاتِل المتلفّتِ
أيامُها المتجعداتْ
كالمعطِف المسموم ينضَحُ بالمماتْ
أحلامُها بَسَماتُ سَعْلاةٍ مخدِّرةِ العيونْ
ووراءَ بسمتِها المَنُونْ

٦ ــ ستيورات . ٧٦ : ٢٠

They spoke of 'life':
it is the colour of a corpse' eye:
it is the echoing steps of a frightened killer:
its curving days
a poisoned coat diffusing death.
its dreams the humour of a demon
with paralysing eyes, death-hiding lips.

٧ ــ أنا

والريح تسأل من أنا
أنا روحها الحيران انكرني الزمان
أنا مثلها في لامكان
نبقى نسير ولا انتهاء
نبقى نمرّ ولا بقاء
فإذا بلغنا المنحنى
خلناه خاتمة الشقاء
فإذا فضاء!
والدهر يسأل من أنا
أنا مثله جبارة أطوي عصور
وأعود امنحها النشور
أنا أخلق الماضي البعيد
من فتنة الأمل الرغيد
وأعود أدفعه أنا
لأصوغ لي أمسا جديد غده جليد

٧ ــ خوري . ٥٤ : ٨١

The wind asks who am I?
I am is confused spirit, whom time has disowened
I, like it, never resting
continue to travel without end
continue to pass without pause
Should we reach a bend
we would think it end of our suffering
and then-void
Time asks who am I?
I, like it, am a giant, embracing centuries
I return and grant them resurrection
I create the distnat past
From the charm of pleasant hope
And I return to bury it
to fashion for myself a new yesterday
whose tomorrow is ice.

* * *

٨ ــ الزائر الذي لم يجيء

.. ومّر المساء ، وكادَ يغيبُ جبينُ القَمَرْ
وكدْنا نُشيّع ساعاتِ أمسيةٍ ثانيه
ونَشهَد كيف تسير السعادةُ للهاويه
ولم تأتِ أنتَ ... وضِعْتَ مع الأمنياتِ الأخَرْ
وأبقيتَ كرسيّكَ الخاليا
يُشاغِلُ مجلسَنا الذاويا
ويبقى يَضجّ ويسأل عن زائرٍ لم يجيءْ
وما كنت أعلم أنّكَ إن غبتِ خلفِ السنينْ
تخلّف ظلّكَ في كل لفظٍ وفي كلّ معنى
وفي كلّ زاويةٍ من رؤايَ وفي كلّ مَحْنى
وما كنتُ أعلمُ أنّكَ أقوى من الحاضرينْ
وأنّ مئاتٍ من الزائرينْ
يضيعون في لحظةٍ من حنينْ
يَمُدُّ ويَجْزُرُ شوقاً إلى زائرٍ لم يجيءْ

٨ ــ هيوود . : ٥١ : ١٢٣

The evening passed and the moon's brow was on the wane,
We were about to say farewell to another evening
And witness how happiness was moving towards the abyss
You did not come and were lost with the other hopes,
You left your vacant seat
To hold our fading gathering in axious expectation
Clamouring about a visitor who did not come.
I did not know that in your absence beyond the years
You leave your shadow behind in every word and every meaning
In every angle of my vision and every curve.
I did not know that even in your absence,
You overshadow those present.
That hundreds of visitors
Are lost in a moment of yearning
Which ebbs and flows, longing for a visitor who did not come.

٩ ــ نهاية السلم

مرّتْ أيامٌ منطفئاتْ
لم نلتقِ لم يجمعْنا حتى طيفُ سرّابْ
وأنا وحدي ، أقتاتُ بوقْعِ خُطى الظُلماتْ
خلفَ زُجاجِ النافذةِ الفظّةِ ، خلفَ البابْ
وأنا وحدي ...
مرتْ أيامْ
باردةً تزحفُ ساحبةً ضَجَري المرتابْ
وأنا أُصغي وأعدُّ دقائقَها القلقاتْ
هل مرَّ بنا زمنٌ ؟ أم خُضنا اللازمنا ؟
مرَّتْ أيامْ
أيامٌ تُثقلُها أشواقي . أينَ أنا ؟
ما زلتُ أحدِّقُ في السُلّمْ
والسّلّمُ يبدأُ لكنْ أينَ نهايتهُ ؟
يبدأُ في قلبي حيثُ التيهُ وظلمتُهُ
يبدأُ . أين البابُ المبهَمْ ؟
بابُ السُلّمْ ؟

٩ ــ أ ــ نهاد سالم . ٥٢ : ١٥٢

The days have passed, bedimmed.
When we met not, even in the shimmer of a mirage
And when I, alone, feed on the sound of footsteps in the dark
Behind the cruel window-pane, behind the door.
I stand alone...
And days have passed,
Cold, creeping and dragging along my dubious boredom.
While I harked, counting their anxious minutes beat
Has time gone by ? Or have we lived a timeless time?
Sunk in the tide of dreams
And days have passed,
Laden with my longings. Where am I?
Still staring at the stairs
And stairs do start, but where do they lead?
They start in my heart where a dark maze reigns,
They start. Where lies the door to them?
The door to the stairs...

* * *

٩ ــ ب ــ بدوي . ٣٠ : ٢٣٠

Days have passed, whose light has been snuffed,
When we did not meet, not even in imagination,
While all alone I have been here feeding on the footsteps of the dark
Outside the cruel window pane, outside the door.
Days have passed while all alone I have been here,
Cold days creeping, dragging along my suspecting impatience,
And I have listened and counted the anxious minutes.
Was it time that has passed or have we been wading through timelessness?
Days have passed, made heavy with my longings,
And I? I am still gazing at the stairs,
The stairs that begin here, but I know not where they end?
They begin here in my heart where it is all dark,
But where is the door, the shadowy door
At the bottom of the stairs?

١٠ ــ خمس أغانٍ للألم :

نحن توّجناكَ في تهويمةِ الفجْرِ إلها
وعلى مذبحكَ الفضيّ مرّغْنَا الجِبَاها
يا هَوانا يا ألَمْ
ومن الكتّانِ والسِمْسِمِ أحرقنا بخورا
ثمّ قدّمْنا القرابينَ ورتّلْنا سُطورا
بابليّاتِ النَغَمْ

* * *

نحنُ شيّدْنا لكَ المعبَدَ جُدراناً شذيّه
ورشَشْنا أرضَهُ بالزّيتِ والخمرِ النقيّه
والدموعِ المُحرِقه
نحن أشعلنا لكَ النيرانَ من سَعَفِ النخيلِ
وأسانا وهَشيمِ القمحِ في ليلٍ طويلِ
بشفاهٍ مُطْبَقَه

١٠ ــ بلاطة ، عيسى . ٣٣ : ١٣

We crowned you as a god at dawn
And prostrated our brows at your silver altar
O our love, O Pain
We burnt you incense of linseed and sesame
Then offered sacrifices and sang verses
Of Babylonian tune.
We built you a temple of fragrant walls
Sprinkled its floor with oil and pure wine
And burning tears.
We kindled for you fires of palm branches,
Of our sorrow and of wheat bran in the long night,
Our lips closed.

* * *

١١ ــ ثلج ونار .

وإذا ما رُحْتَ تؤنّبنـــــــــي ، هل أنسحبُ ؟
هل يقبَــلُ ثلــجَ عتــابكَ قلبــــي الملتهبُ ؟
أتــرى أتقبّـــلُ ؟ لا أغضَبُ ؟ لا أضطــربُ ؟
لا ! بل سأثورُ عليكَ ... سيأكلني الــغضَبُ

* * *

وإذا أنــا ثرتُ علــيكَ وعكّــرتُ الأجـــواءْ
بمرارةِ لفــــظٍ جافٍ أو حرفٍ مُسْتــــاءْ
فستــغضَبُ أنتَ وتنــهَضُ في صمتٍ وجَفَــاءْ
وستــــــــذهَبُ يا آدمُ لا تسألُ عن حوّاءْ
لا ، لا تسأل ... دعنــي صامتــةً منطويــــه
اتــــركْ أخبـــاري وأناشيــــدي حيثُ هيَ

١١ ــ بلاطة كمال . ٦٠ : ٤٦

You may reproachfully provoke
my guilt.
Would I retreat?
Would the sharp icicle of your plague
cut through my flames?
Would I yield,
and not go mad?
No.
I should revolt,
I scream inside.
But
were I to trespass
darken the air
with some bitter phrase
perhaps a misplaced word
you would be offended
turn dry like sand

اتركنـــــي أسئلـــــةً وردوداً مُنزويــــــه
وورودا تبقَـــى تحت ثلـــوجك منحنيـــــه

★ ★ ★

يا آدمُ لا تسأل ... حوّاؤك مطويّـــــــــــه
في زاويـــــةٍ من قلـــــبك حيرى منسيّـــــه
ذلك ما شاءتْـــــهُ أقـــــدارٌ مَقْضيّـــــه
آدم مثـــــلُ الثَلْـــــج ، وحــــوّاءٌ ناريّـــــه

Rise
and quietly
disappear.
Don't ask me why
I am gagged.
Here, I remain
a bed of roses bent
under your snow;
a puzzle of unanswerable questions
in some corner of your heart.
It is destiny's prescription:
Adam is the ice
Eve the fire.

* * *

١٢ ـــ الأفعوان

١٢ ـــ فرنيا وبزركان . ٣٥ : ٢٤٥

أين أمشي ؟ مللتُ الدروبْ
وسئمتُ المروجْ
والعدوّ الخفي اللجوج
لم يزل يقتفي خطواتي ، فأين الهروب ؟
الممرات والطرق الذاهباتْ
بالأغاني إلى كل أفق غريبْ
ودروب الحياة
والدهاليز في ظلمات الدجى الحالكات
وزوايا النهار الجديب
جبتها كلها ، وعدوّي الخفيّ العنيدْ
صامد كجبال الجليد
في الشمال البعيد

Where shall I go?
I'm weary of the ways,
I'm bored with the meadows
And with the persistent, hidden enemy
Following my steps.
Where can I escape?
The trails and roads that carry
Songs to every strange horizon,
The paths of life,
The corridors in night's total darkness,
The corners of the bare days...
I've wandered along them all,
With my relentless enemy behind me,
Keeping a steady pace, or sitting firmly
Like the mountains of snow
In the far north,

المراجـــــع

١ ـــ ادريس ، سهيل . « تعليق » الآداب ١٣ (٣ آذار ١٩٦٥) ١٢٠ـــ١٢١

٢ ـــ ــــــــــــــــ .« الاداب في عامها الرابع عشر » الاداب ١٤ (١/ كانون الثاني ١٩٦٦) ١ــ٢

٣ ـــ خطاب ، عزت عبد المجيد .« ترجمة عربية لمرثية الشاعر الانجليزى توماس جراى » مجلة كلية الاداب (الرياض) ٣ (١٩٧٣ / ١٩٧٤) ٢٢٧ ـــ ٢٤٧

٤ ـــ صمود ، نور الدين . « قصيدة الكوليرا : ليست شعرا حرا » افكر ٢٤ (١٩٧٨ / ١٩٧٩) ٣٧٦ ـــ ٣٨٨

٥ ـــ طه ، على محمود . ديوان على محمود طه بيروت : ١٩٧٢

٦ ـــ الطعمة ، صالح جواد . الشعر العربى الحديث مترجما . الرياض : ١٩٨١

٧ ـــ ــــــــــــــــ .« شوقى وآثاره في مراجع غربية مختارة » فصول ٣ (١/ اكتوبر ـــ نوفمبر ـــ ديسمبر ١٩٨٢) ٢٤٣ ـــ ٢٥٧

٨ ـــ الملائكة ، نازك . ديوان نازك الملائكة . المجلد الأول . بيروت : ١٩٧١ .

٩ ـــ ــــــــــــــــ .ديوان نازك الملائكة . المجلد الثاني . بيروت ١٩٧١ .

١٠ ـــ ــــــــــــــــ .قضايا الشعر المعاصر بيروت : ١٩٦٢ . ط ٣ بغداد : ١٩٦٧

١١ ـــ الملائكة ، نازك . محاضرات في شعر على محمود طه : دراسة ونقد . القاهرة : ١٩٦٥ .

١٢ ـــ ــــــــــــــــ .« ياسمين » ـــ قصة ـــ الآداب ٦ (٣ / آذار ١٩٦٨) ٥ ـــ ١٠

١٣ ـــ ــــــــــــــــ .« نقد قصص العدد الماضى » الآداب ٧ (١٢ / كانون الأول ١٩٥٩) ٦٩ــ٧٢

١٤ ـــ ــــــــــــــــ .« الأدب والغزو الفكرى « الآداب ١٣ (٣ / آذار ١٩٦٥) ٣ ـــ ٣٤

١٥ ـــ موريه ، س. . حركات التجديد في موسيقى الشعر العربى الحديث ـــ ترجمة سعد مصلوح . القاهرة : ١٩٦٩ .

16. Abdel-Malek, Anouar.ed. & tr. **Anthologie de la littérature arabe contemporaine. II. Les essais.** Paris: 1965. pp. 443-447.

17. Abdul-Hai. Muhamad. **Tradition and English and American influence in Arabic Romantic poetry.** London: 1982.pp. 27-29.
110-112, 119.

18. Ahmed,J.M. "Present mood in literature." **Atlantic Monthly,** 198 (October, 1956) 163-164.

19. ____________________. "Young Arab writers today," **Middle East Forum,** 33 (No. 7,July, 1958) 19-21,33.

20. ____________________. "Young Arab writers today," **Islamic Review.** 46 (July-August, 1958)70-73.

21. Altoma, Salih J. "Iraq and its contemporary Arabic literature." **The Arab World, 7 (No. 10, November, 1961) 14-15.**

22. ____________________ "Iraq's contemporary literature," **Islamic Review,** 50 (May-June, 1962) 14-15.

23. ____________________. "Postwar Iraqi literature: Agonies of rebirth," **Books Abroad, 46 (1972) 211-213.**

24. ____________________. "Iraqi literature," **Encyclopedia of World Literature in the 20th Century. Vol 2. New York: 1982.pp. 456-458.**

25. Alwan, Mohammed B. "A bibliography of modern Arabic poetry in English translation," **Middle East Journal, 27 (1973) 373-381, esp.p. 378.**

26. Anderson, Margaret. **Arabic materials in English translation. A bibliography of works from the Pre-Islamic period to 1977.** Boston: 1980. p.198.

27. El-Azma, Nazeer. "Free verse in modern Arabic literature," Ph.D.Dissertation, Indiana University, Bloomington. 1969. pp. 77-82,114-119.

28. Badawi, M.M. **An anthology of modern Arabic poetry. Beirut/Oxford: 1970.pp. xix-xx,xxxv.**

29. ____________________. "Convention and revolt in modern Arabic poetry," **Arabic poetry: Theory and development.** ed.G.E. von Grunebaum. Wiesbaden: 1973. pp. 181-208, esp.p.203.

30. ____________________. **A critical introduction to modern Arabic poetry.** Cambridge, England: 1975. pp. 228-230.

31. Bellamy, James A. et al. — **Contemporary Arabic readers. V.Modern Arabic poetry. Ann Arbor: 1966.p.217 (part 2).**

32. Berque, Jacques. — **Cultural expression in Arab society today.** tr. Robert W. Stokey. Austin: 1978. pp. 270, 272.275, 289, 291, 300.

33. Boullata, Issa J. — **Modern Arab poets: 1950-1975.** Washington, D.C. 1976.pp.11-13, 157-158.

34. Boullata, Kamal. ed. — **Women of the Fertile Crescent: Modern poetry by Arab women.** Washington, D.C.: 1978.pp. 13-22.

35. Fernea, Elizabeth. & Bezirgan, Basima Q. — **Middle Eastern Muslim women speak.** Austin: 1977. pp. 331-349.

36. Harris, George L. — **Iraq: Its people, its society, its culture.** New Haven: 1958.p.289.

37. Haywood, John A. — **Modern Arabic literatue: 1800-1970.** New York: 1972.pp.184-185,187.

38. Jayyusi, Salma Khadra. — **Trends and movements in modern Arabic poetry.** Leiden: 1977. See Index, pp. 865-866.

39. Khouri, Mounah A. — "Lewis ᶜAwad: A forgetten pioneer of the free verse movement," **Journal of Arabic Literature,** 1(1970) pp. 137-144, esp.138-139,143. Reprinted in Issa J. Boullata (ed.) **Critical perspectives on modern Arabic literature.** Washington,D.C.: 1980.pp.206-213.

40. & Algar, Hamid. ed. & tr. — **An anthology of modern Arabic poetry.** Berkeley: 1974.pp. 15-17, 78-81, 240.

41. Khouri, Mounah A. — "Prose poetry: A radical transformation in contemporary Arabic poetry," **Edibyat** 1(1976) pp. 127-149, esp.p.132. Reprinted in Boullatas **Critical perspectives..,** 280-304.

42. Khulusi, S.A. — "Contemporary poetesses of Iraq," **Islamic Review, 38(June,1950) pp.40-45, esp.pp. 42-44.**

43. ________ . "Atika, a modern poetess," **Journal of the Royal Asiatic Society,** 1950.pp. 149-157, esp. 149.

44. Al-Mala'ika, Nazik. — "Pour laver le déshonneur," tr. P.Rossi, see 74: 209-210.

45. ________ . "La douleur en chemin," tr. V.Monteil, see 67:100-109.

46. ____________ . **"Funf gesange an den schmerz," tr. Annemarie Schimmel. Fikr wa Fann, 1(No.2,1963) pp.34-35,38-39.**

47. ____________ . **"Canciones para el dolor," tr. L.Martínez Martín. see 61: 75-82.**

48. ____________ . **"Sur la poésie libre," tr. Anouar Abdel-Malek, see 16:444-447.**

49. ____________ . **"Down hill." The Arab World. 12 (October-November, 1966) p. 21. (a short story);**

50. ____________ . "Jamais le visiteur," & "Laver la honte," tr. Luc Norin & Sdouard Tarabay. see 72: 176-178.

51. ____________ . "The visitor who did not come," **Lotus: Afro-Asian Writings**, 1(Nos.2-3,1968) p. 123.

52. ____________ . "The top of the stairs," tr. Nihad A. Salem. **Afro-Asian poetry**. Cairo: 1971. pp. 152-153.

53. ____________ . "Moonlight," tr. Nihad A.Salem. **Lotus: Afro-Asian Writings**, (No.16.1973) pp. 138-139.

54. ____________ . "Who am I?," tr. Mounah Khouri & Hamid Algar, see 40: 78-81. Reprinted in Fernea, see 35: 244.

55. ____________ . "The visitor who did not come," tr. Shafiq Megally. **Journal of Arabic Literature**, 7(1976) p. 85.

56. ____________ . "Five songs to pain," tr. Issa Boullata, see 33: 11-13.

57. ____________ . "The beginnings of the free verse movement," tr. Elizabeth Fernea and Basima Bezirgan, see 35: 232-243.

58. ____________ . "The viper," tr. Elizabeth Fernea and Basima Bezirgan. see 35: 245-247.

59. ____________ . "I am", "Insignificant woman", "My silence", "Washing off disgrace," "Jamila", Tr, Kamal Boullata, see 34: 17-22.

60. ____________ . "Washing off disgrace," "Jamila", "My silence" tr. Kamal Boullata. **Arab Perspectives**, 1(No.4, July,1980) pp. 45-46.

61. Martinez Martin, L. "Nazik al-Mala'ka," **Cuadernos de la Bibliotica Espanola de Tétuan.** 2(1964) 75-82.

62. ____________ . **Antología de poesía árabe contemporánea.** Madrid: 1972. pp. 179-180.

63. Martinez Montavez, Pedro. **Poesía árabe contemporánea.** Madrid: 1958. pp. 260-261.

64. ______________________. "Aspectos de la actual literatura feminina árabe," **Almenara** 1(1971) 85-110.

65. ______________________. (ed.) **Literatura iraqui contemporanea.** Madrid: 1973. 2nd. edition. 1977.pp.65-68,155-156,373-385.

66. ______________________. **Introduccion a la literatura árabe moderna. Madrid: 1974. pp. 174.204.**

67. Monteil, Vincent. **Anthologie bilingue de la littérature arabe contemporaine.** Beirut: 1961. pp. 99-109.

68. Moreh, S. "Nazik al-Mala'ika and al-shi^c^r al-hurr in modern Arabic literature," **Asian and African Studies,** 4(1968) 57-84. Reprinted in his **Modern Arabic poetry.** (see below) pp. 198-215.

69. ______________________. "The influence of Western poetry and particularly T.S.Eliot on modern Arabic poetry," "**Asian and African Studies,** 5(1969) 1-50. Reprinted in his **Modern Arabic poetry.** (see below) pp. 216-266.

70. ______________________. **Modern Arabic poetry 1800-1970: The development of its forms and themes under the influence of Western literature.** Leiden: 1976. See Index p. 349 and pp. 213, 214, 215.

71. ______________________. "Technique and form in modern Arabic poetry up to World War II," **Studies in memory of G.Wiet.** ed. M.Rosen-Ayalon. Jerusalem: 1977.pp.415-434.

72. Norin, Luc & Tarabay, Edouard. eds. **Anthologie de la littérature arabe contemporaine. III. La poésie.** Paris: 1967. pp. 23, 176-178.

73. Rejwan, Nissim. "Rejecting Europe's cultural influence: Protest of an Iraqi poetess," "**Jewish Observer and Middle East Review,** 15(No.22,June 3, 1966) 16-17.

74. Rossi, Pierre. "Impressions sur la poésie d'Irak. Jawahiri, Mardan, Nazik al-Mala'ika, Bayati," **Orient,** (No.12,1959) pp. 199-212.

75. Sfeir, George. "Writers in Arabic," **The New York Times Book Review,** (September 23,1961) pp. 48-49.

76. Stewart, Desmond." Contacts with Arab writers," **Middle East-Forum.** 37(January, 1961) pp.19-21.

77. Vernet, Juan. **Literatura árabe.** Barcelona: 1968.pp. 212-245.

78. Wiet, Gaston. **Introduction a la littérature arabe.** Paris: 1966. pp. 301,303.

الانسان فى شعر نازك الملائكة

محمد مصطفى هدارة
كلية الآداب
جامعة الاسكندرية

ـ ١ ـ

حين وقف « وليم فوكنر William Faulkner » الروائي الأمريكي يلقي خطابا بمناسبة الاحتفال بنيله جائزة نوبل للآداب عام ١٩٤٩ م قال : « إن شباب الكتّاب والشعراء نسوا مشكلات القلب الإنساني في صراعه مع نفسه ، وهذا الصراع وحده هو الذي يوحي بالكتابة القيّمة ، لأنه وحده الجدير بأن يكتب عنه ، والخليق بأن يكابد المرء العذاب من أجله . وإن من واجب الأديب ألا يجعل مجالا في فنه لشيء غير الحقائق العريقة ... حقائق القلب ، تلك الحقائق الكلية التي تصبح كل قصة بلونها عابرة وفاشلة إنها حقائق الحب والشرف والشفقة والكبرياء والتعاطف والتضحية ، فان لم يصل إلى شيء من ذلك فسيظل يكتب وقد حقت عليه اللعنة ، إذ لن يكتب عن الحب ، وإنما عن الشهوة ، وعن الهزائم التي لا يخسر فيها أحد شيئا ذا قيمة ، وعن انتصارات لا أمل فيها خالية من التعاطف والرحمة ، وستبقى أحزانه طافية على السطح لا تصل إلى العظام ، دون أن تترك أية ندوب . لن تصدر كتاباته عن القلب . وحتى يتعلم هذه الأشياء جميعا مرة أخرى ، فسوف يكتب عن الناس وكأنه يقف بينهم ليراقب نهاية الإنسان . أما أنا فأرفض أن تكون للإنسان نهاية ، ومن اليسير أن يقال إن الإنسان خالد لأنه سيبقى ، وإنه حينما تدق ساعة الفناء ويتلاشى صداها ... فإن صوتا واحدا سيظل باقيا ، ذلكم هو صوت الإنسان الذي لا يعتريه الفناء ، وخلوده راجع إلى أن له روحا قادرة على التعاطف والتضحية وقوة الاحتمال . وواجب الشاعر أو الكاتب أن يكتب

عن هذه الأشياء[١] » .

تذكرت كلمات « فوكنر » ـــ التي تغوّرت في نفسي منذ قرأتها قبل سنوات ـــ وأنا أعيش في عالم نازك الشعرى ، وهو عالم غنى بالرؤى الفسيحة المدى ، وبالأحاسيس والمشاعر الإنسانية المرهفة الثّرة ، وأحاطت بي من كل ناحية نظرات زملائنا الباحثين في شعر نازك[٢] الذين عنّوا أنفسهم في تصنيفه ما بين رومانسية مفرطة ، ورومانسية رمزية ، ورومانسية رمزية سريالية ورومانسية واقعية . وقلت لنفسى بينما أحاورها : وماذا يكسب شعر الشاعر أو يخسر حين يصنفه النقاد في هذا الاتجاه الأدبي أو ذاك ، وماذا يكسب القارىء المتذوق أو يخسر حين يعلم أن شعر نازك ينتمى إلى هذه المدرسة الأدبية دون تلك . إن جمال الشعر وعظمته ليس من إبداع النقاد ، وما هم بقادرين على إخضاع تذوق القارىء وإحساسه بحيث يري ما يرون ويشعر بما يشعرون . ومهما اختلفت المذاهب الأدبية وارتبطت بفلسفات وأفكار : شرّقت أو غرّبت ، تسطّحت أو تعمقّت ، عاشت في النور ، أو تغوّرت في أسداف الرؤى الغائمة والرموز المبهمة ، فسيظل الإنسان مدار الشعر ، مثلما كان منذ أقدم العصور فالحياة التي صورها « هوميروس » في الملاحم الوثنية اليونانية تعكس لنا الوجود الإنساني كما يقول راندال بحق[٣] والإنسان هو سر أسرار

---

(١) انظر : الحرية والكرامة الإنسانية . مجموعة أشرف على ترجمتها محمد زكي عبد القادر ـــ نشر مؤسسة الخانجي بالقاهرة ومكتبة اليقظة العربية بدمشق ـــ ١٩٥٩ م .

(٢) بين يدي عدد كبير من هذه الدراسات ليس هنا مجال لحصرها وأذكر منها على سبيل المثال : نازك الملائكة الموجة القلقة لماجد أحمد السامرائي ـــ الشعر العراقي الحديث للدكتور جلال الخياط ـــ مقال في الشعر العراقي الحديث لعبد الجبار داود البصري ـــ الشعر العراقي الحديث وروح العصر لجليل كمال الدين ـــ شجر الغابة الحجري لطراد الكبيسى ـــ الشعر العربي المعاصر ـــ قضاياه وظواهره الفنية للدكتور عز الدين اسماعيل الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر للدكتور عبد القادر القط ـــ الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر للدكتور مفيد قميد .

(٣) تكوين العقل الحديث The Making of the modern mind ـــ جون هرمان راندال Herman Randal نشر دار الثقافة ـــ بيروت ـــ ١٩٥٥ : ١٨٥ .

الكون ، وفيه تكمن المعاني المرتبطة بحقائق الوجود ، وما أصدق « آسار صاحبي » الأديب الهندي حين يقول :

إن أحدا لا يستطيع أن يعرف مدى عمق عظمة
الإنسان ، وإن معرفة حقيقة الإنسان تفوق
حدود طاقتنا العقلية ، فالإنسان يستطيع أن
يطير إلى العلياء خارج حدود السماء ، ولكن
عظمته ما زالت سرا غير معروف(٤)

والإنسان يمتد في الزمن مثلما يمتد في الفراغ إلى ما وراء حدود جسمه ، وحدوده الزمنية ليست أكثر دقة ولا ثباتا من حدوده المكانية ، فهو مرتبط بالماضي والمستقبل ، بالرغم من أن ذاته لا تمتد خارج الحاضر(٥) .

ويصدق قول « ميخائيل نعيمة » : وليس كالأدب مسرحا يظهر عليه الإنسان بكل مظاهره الروحية والجسدية ، ففي الأدب يرى نفسه ممثلا ومشاهدا في وقت واحد ، هنالك يشهد نفسه في الأقماط حتى الأكفان ، وهنالك يمثل أدواره المتلونة بلون الساعات والأيام ، وهنالك يسمع نبضات قلبه لكن في نبضات سواه ، ويلمس أشواق روحه في أشواق روح غيره ، يشعر بأوجاع جسمه في أوجاع جسم إنسان مثله(٦) » .

فماذا يمكن أن يكون موضوعا للشعر أعظم من الإنسان : بوجوده وعدمه ، بآماله ويأسه ، بفرحه وحزنه ، بحبه وبغضه ، بعقله وشعوره ، بكبريائه وذلته ، بسموه وضعته ، بل بكل عالمه الظاهر والمجهول ، أليس هو

---

(٤) انظر : الحرية والكرامة الإنسانية : ٢٠٢ .

(٥) انظر : الإنسان ذلك المجهول ـــ الكسيس كارل ـــ ترجمة شفيق أسعد فريد ـــ نشر مؤسسة المعارف .

(٦) انظر : الغربال : ٥٦ . دار صادر ـــ بيروت ـــ الطبعة السادسة .

(الجامع لجميع العوالم الإلهٰية والكونية الكلية والجزئية) ، ألا يسمىّ العالم (الإنسان الكبير)[٧] .

ولیس من شك في أن رؤية كل شاعر للإنسان تختلف عن غيره من الشعراء ، إذ يستحيل على أي شاعر أن يكتب عن كل جوانب الإنسان ، فهو لا يرى فيه إلا ما يستشعره في نفسه من أحاسيس وعواطف وأفكار ورؤي ، بحكم تكوينه النفسي والاجتماعي والثقافي والمذهبي ، بل الفطري أيضا . وسوف أحاول في هذه الدراسة أن أستكشف الإنسان في العالم الشعري لنازك الملائكة ، وهذا الإنسان ليس بالضرورة الشاعرة نفسها ، كما أنه ليس إنسانا خاصا من خلقها لا يوجد إلا في عالمها ، كما يقرر بعض الدارسين لشعرها ، وما أصدقها حين ترد عليهم بقولها :

يقولون شاعرة في السحاب ... تحلّق خلف سراب النجوم
أنانيّة لا تحس الوجود ... وإن صرعته جبال الغموم
خيالية تمقت الكائنات ... وتخلق عالمها في الغيوم

أنانية وأحب البشر
خيالية وحياتي تسير
خريفية وأناجي الزهر
وعاطفتي لهب من شعور

....

أحب الحياة بقلبي العميق ... وأمزج واقعها بالخيال

....

وأعشق ذاتي ففي عمقها ... خيال وجود عميق الظلال[٨]

---

(٧) انظر : التعريفات للجرجاني : ٢٩ ، ٣٠ .

(٨) قصيدة « تهم » ـــ ديوان شظايا ورماد ـــ ديوان نازك ١ : ١٧٨ ـــ ١٨١ ـــ دار العودة بيروت .

نازك والنفس الإنسانية : ـ ٢ ـ

كانت النفس موضع خلاف في الفكر الإسلامي بين المتكلمين والمتصوفة ، فالذين اعتمدوا على المذهب المادي أنكروا النفس ، ومنهم من قال إنها جسم أو عرض لجسم ، ومنهم من قال إنها مزاج وتأليف بين الطبائع . أما الذين نزعوا منزعا روحيا فقد قالوا إن النفس ليست جسما ولا عرضا لجسم ، ولا مكان لها في الحقيقة ، وليس لها طول ولا عرض ، ولا تماس شيئا ، ولا يماسها شيء ، ولا يجوز عليها الحركة والسكون ، والألوان والطعم ، ولكن يجوز عليها العلم والقدرة ، والحياة والإرادة وأنها تحرك البدن بإرادتها ولا يماسها .

أما النفس أو الروح عند المتصوفة فهى جوهر مادى من طبيعة إلهية ، وهى لذلك تنزع إلى العودة إلى مبدئها يدفعها الشوق والحب[٩] .

وقد ذكر « ابن سينا « أن كل موجود طبيعي مكون من مادة وصورة ، وبما أن الإنسان موجود طبيعي فهو إذن مكون من مادة وصورة : المادة هي البدن ، والصورة هي النفس ، ولذلك يرى أن النفس غير مادية[١٠] .

وهذا الخلاف بين الجسد والروح ، أو عالم المحسوسات وعالم المعقولات كان مبدأ أساسيا في الأفلاطونية ، وقد ثبت أن الأول دائم التبدل ، فهو متحول زائل ، الثاني ثابت أزلي خالد ، ولهذا لا تكتسب الحياة الإنسانية معنى إلا بمقدار ما يرتفع العقل فوق عالم الحس ويتصل بعالم المثل ، فالإنسان يستطيع أن يخلد نفسه بالإرتفاع إلى خير الأشياء الأزلية . وقد تأثر « أفلاطون » بنزعة الزهد الشرقية الأصل ، فحصر غاية الإنسان في محاورته الجميلة الفيدو في البحث عن الموت : موت الجسد وخلود النفس[١١] .

---

(٩) انظر في ذلك : مقالات الإسلاميين لأبي الحسن الأشعري ، محصل أفكار المتقدمين والمتأخرين للفخر الرازي ، الفصل في الملل والنحل لابن حزم .

(١٠) انظر : النجاة لابن سينا .

(١١) انظر : تكوين العقل الحديث : ٨٩ ، ٩٠ .

وواضح أن النفس عند نازك هي النفس الفلسفية التي تحرك البدن بإرادتها ، وهي في رأيها تحمل الشر دائما والبغضاء وتتأبّى على التهذيب والسمو ، تقول :

وهي النفس تحمل الشر والبغضاء   مـــاذا يفيـــدهـــا التهذيـــــب[١٢]

بل إن الإنسان ذو نسب في الشر عريق ، تقول :

كيف ينجو الوجود إن كان في الإنسان عرق من الشرور عريق[١٣]

وما ذاك إلّا لأنه طبع فيه مفطور عليه :

فاحتدام الشر طبــع الآدمــــيّ[١٤]

وما ثورتها على العالم إلا :

على عالم مغـرق فــي الشــرور[١٥]

ولا ينفع الإنسان أي دواء يبرئه وآثامه ، لأن الداء كامن في روحه ، تقول :

ليس يشفيهم من الحزن واليأس دواء فالداء في الأرواح[١٦]

وليس في الإمكان قتل الشيطان في النفس وإحياء الملاك ، تقول :

لن تقتلي الشيطان في الإنسان أو تحيي الملاك[١٧]

وتعود نازك بنسبة الشر في النفس الإنسانية إلى خطيئة آدم وحواء التي تلح عليها في أكثر من قصيدة ، وخاصة مأساة الحياة وأغنية للإنسان ، فقد نجح الشيطان في قهر الإنسان ، وغرس فيه نزعة الشر بخضوعه لإرادته ، تقول :

---

(١٢) قصيدة أغنية للإنسان (٢) : ١ : ٣٨٣ .

(١٣) نفســه .

(١٤) قصيدة في وادي العبيد ــ ديوان عاشقة الليل ــ ديوان نازك ١ : ٤٨٢ .

(١٥) قصيدة صراع ــ ديوان شظايا ورماد ــ ديوان نازك ٢ : ٥١ .

(١٦) قصيدة مأساة الحياة ــ ديوان نازك ١ : ٨٧ .

(١٧) قصدية سياط وأصداء ــ ديوان عاشقة الليل ــ ديوان نازك ١ : ٥١٨ .

ليت حواء لم تذق ثمر الدوحــــة ليت الشيطـــــان لم يتجنـــــا
علمتنـــا ثمارهـــا فكــــرة الشر فكـان الحزن العميـق العــاصر(١٨)

فلا مناص اذن من أن تكون الحياة الإنسانية منبع الشر والشقاء :

وتـرون الحيـــاة منبــع شــــر ليس منه منجى وليـل شقـاء(١٩)

ونازك بهذه الرؤية ترفض فكرة الاستعلاء على الشر التي حاول « جون ملتون John Milton أن يفرضها على آدم وحواء في الفردوس المفقود Paradise Lost » كما فرضها على المسيح أيضا في « الفردوس المسترد Paradise Regeined » حين أغرى الشيطان المسيح بمائدة شهية ، بعد أن امتنع المسيح عن الطعام أربعين يوما ، وهو هائم على وجهه في القفار ، ولكن المسيح لا يستجيب للشيطان ويقهره ، فهي تؤمن بالضعف الإنساني إلى أبعد مدى فتقول :

وعيون الأقدار يضحكن منــــى هازئات بضعفى الآدمــــى(٢٠)

وتتخذ من فتنة تاييس رمزا لهذا الضعف الإنساني الذي لا يستطيع أن يصمد للإغواء والشر ، تقول :

اسم تاييس لم يزل يملأ الكـون فأين الذي أضلت خطـاه(٢١)

ثم تقول للرهبان الذين يظنون في أنفسهم قهر الشر والاستعلاء على الشيطان وفتنته :

عبثا تهربون من مغريـات العيش كم في الوجـود من تاييس(٢٢)

ويبدو الإنسان في عالم نازك الشعري أكثر خضوعا لغرائزه وعواطفه ، ويحتل الحب عنده مساحة هائلة من نفسه ، ولكنه ــ بسبب شقائه الأزلى ــ

---

(١٨) قصيدة مأساة الحياة ــ ديوان نازك ١ : ١٩٩ ، ٢٠٠ .
(١٩) نفسه ١ : ٢٠٧ .
(٢٠) نفسه ١ : ١٥٣ .
(٢١) نفسه ١ : ٨٣ .
(٢٢) نفسه .

حب حزين منهزم ، لا يأتيه بالسعادة التي يحلم بها ، بل ربما شارك في إحساسه بالشقاء والعبودية :

ذهب الأمس بأوهـام فؤادي ومحاهـا
فإذا قلبي عبد ولقد كان إلهـا[٢٣]

كما عمّق إحساسه بضياع الماضي في غير طائل إلا من العذاب والقهر :

ومرت حياتي مرت سدى ولا شيء يطفيء نار الحنين
سدى قد عبرت صحاري الوجود سدى قد جررت قيود السنين[٢٤]

وهو في معظم الأحيان لا يدع له أملا في السعادة التي قد يحملها الغد المنتظر ، هذا الغد الذي يأتي زاحفا عاجزا :

ورأينا الغد المنتظر ساحبا نصفه المشلول
ساحبا نصفه المحتقر نصفه الجامد المملول[٢٥]

وحين تغيم الرؤى أمام الإنسان في حبه لا يعرف أمسه من يومه أو غده :

هل مر بنا زمن أم خضنا اللازمنا[٢٦]

بل تتجرد كل الأشياء من مظهرها وحجمها :

وغبار السنين جر على الأشواق ستر اللالون واللاكيان[٢٧]

وبرغم الألم الذي يسببه الحب للإنسان لا يجد مجالا للفرار منه فهو يحاصره ولا أظنه إلا سعيدا بهذا الحصار :

لا مهرب من جرح قد مر على قلبي
جرح يصرخ كالجوع البائس في قلبي[٢٨]

---

(٢٣) قصيدة العودة إلى المعبد ــ ديوان عاشقة الليل ــ ديوان نازك ١ : ٦١٦ .

(٢٤) قصيدة يوتوبيا الضائعة ــ ديوان شظايا ورماد ــ ديوان نازك ٢ : ٤٥ .

(٢٥) قصيدة تواريخ قديمة وجديدة ــ ديوان شظايا ورماد ــ ديوان نازك ٢ : ٤٩ .

(٢٦) قصيدة نهاية السلم ــ ديوان شظايا ورماد ــ ديوان نازك ٢ : ٢٦٦ .

(٢٧) قصيدة حصاد المصادفات ــ ديوان قرارة الموجة ــ ديوان نازك ٢ : ٢٦٦ .

(٢٨) قصيدة الجرح الغاضب ــ ديوان شظايا ورماد ــ ديوان نازك ٢ : ٧٢ .

والإنسان في غمرة الصراع بين قلبه وعقله ، وجسده وروحه يحس الاضطراب العنيف يزلزل كيانه :

لقبوهـــا الحيـــاة وهـــي اضطـــراب أبـــديّ ولهفـــة لا تَقَـــرّ
وامتـــداد للانهايـــة لا يبـــدأ لا ينتهي فأيـــن المفـــر[29]

ويحس الخواء يعتصر نفسه :

الفراغ الفـراغ يقتلني أواه لو كـان للوجود وجـود[30]

ويحس الخوف يتغلغل في كيانه ، ويتمنى أن يجد من ينقذه من ظلمة الخوف المنتشرة في أعماقه :

في المعبر سعـلاة ترمـق طيفـي بفتـــور
ووراء المفتـــرق المتشعب بعض قبـــور
خـذ بيدي ولنترك هـذا الأفـق المهجـــور
لا تتركني روحـا صارخـة في الديجـور[31]

وما يطمئن إليه الإنسان قد يصبح في لحظات مصدر خوف ورهبة ، فها هي ذي عاشقة الليل يغلبها في لحظة ضعف الخوف منه :

الليـل فيـــه مخاوف ووساوس لا تخمـــد
أبـــدا يزلزلـه صراخ غامض وتنهـــد [32]

ويقضي الإنسان عمره في الانتظار : انتظار كل شيء ، وانتظار اللاشيء : ... وما أطول الإنسان على الخائفين[33] . ويظل مترقبا يعتصره القلق والضجر والملال :

أتصـــور الضجـــر المريـــر
في أنفـــس ملت وأتعبـهـــا الصفيـــر

---

(٢٩) قصيدة وجوه ومرايا ــ ديوان شظايا ورماد ــ ديوان نازك ٢ : ١٦٣ ، ١٦٤ .

(٣٠) نفسه ٢ : ١٦٢ .

(٣١) قصيدة خائفة ــ ديوان قراره الموجة ــ ديوان نازك ٢ : ٤٠٠ .

(٣٢) قصيدة مدينة الحب ــ ديوان عاشقة الليل ــ ديوان نازك ١ : ٥٥٩ .

(٣٣) قصيدة أول الطريق ــ ديوان قرارة الموجة ــ ديوان نازك ٢ : ٢٢٨ .

هي والحقائـــب فـــي انتظـــار[٣٤]

وهذا الصفير ليس صفير القطار ، ولكنه ضجيج الحياة ونذير الشقاء ، وهذه الحقائب ليست أمتعة المسافرين ، بل رغبات الإنسان وآماله المتحفزة في ذاته ، حبيسة في انتظار من يفتح لها . والأمل هو ما يتعلل به الإنسان لتهدئة مخاوفه والقضاء على وساوسه ، والتغلب على إحساسه بالألم والشقاء (ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل) ، فإذا تحقق زال عنه كل جمال ، ولم يعد شيئا مرجّوا ، ولا بد أن يعيش الإنسان على أمل جديد :

ولو جئت يوما ــ وما زلت أوثر ألا تجيء ــ
لجف عبير الفراغ الملون في ذكرياتـــي
وقصّ جناح التخيـــل واكتـأبت أغنياتـــي
وأمسكت في راحتّى حطـام رجائي البريء
وأدركـــت أنـــى أحبـــك حلمــــا
وما دمـــت قـــد جئت لحمـــا وعظمـــا
سأحلم بالزائر المستحيـل الـذي لم يجيء[٣٥]

ــ ٣ ــ

الإنسان والحياة :

الحياة الإنسانية سر هذا الوجود الذي يعمر الكون ، وهو يبقى ما بقيت ، ويفنى عندما تتلاشى . هذه الحياة تحسها نازك أنها مأساة ، ويترسب هذا الإحساس في كيانها نتيجة منطقية للخطيئة الأولى للإنسان ــ فغواية الشيطان لآدم وحواء ، وانهيار مقاومتها لشره ، ثم طردهما من الجنة ــ أو الخلد الذي لا يفنى ــ عقوبة لهما ، نسج ذلك كله خيوط المأساة التي يعيشها الإنسان في هذه الأرض منبوذا ، شريرا ، فانيا ، جاهلا حقائق الكون ، بعيدا عن السعادة . وبهذا الإحساس القوى بمعنى الحياة المترسب في أعماق نازك كتبت

---

(٣٤) قصيدة مر القطار ــ ديوان شظايا ورماد ــ ديوان نازك ٢ : ٦١ .

(٣٥) قصيدة الزائر الذي لم يجيء ــ ديوان قرارة الموجة ــ ديوان نازك ٢ : ٣٢٩ .

مطولتها مأساة الحياة وهي في ريّق العمر ما بين الثانية والعشرين والثالثة والعشرين ، وكان دافعها إلى ذلك كما تقول :

« تشاؤمي المطلق وشعوري بأن الحياة كلها ألم وابهام وتعقيد »[٣٦] .

كذلك كانت مؤمنة بقول « شوبنهاور » : « لست أدري لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة كلما أسدل على هزيمة وموت ، لست أدري لماذا نخدع أنفسنا بهذه الزوبعة التي تثور حول لا شيء ، حتام نصبر على هذا الألم الذي لا ينتهي ، متى نتذرع بالشجاعة الكافية فنعترف بأن حب الحياة أكذوبة »[٣٧] .

وربما خفت حدة التشاؤم عندما أعادت نازك صياغة هذه المطولة وهي في السابعة والعشرين من عمرها ، ثم وهي في الثانية والأربعين ، وجعلت عنوانها في التجربتين الأخيرتين (أغنية للإنسان) ولكن الحقيقة إن الأفكار الرئيسية بالنسبة لموقف الإنسان من الحياة ظلت كما هي دون تغيير . فالأغنية التي تنشدها نازك للإنسان ليست إلا نشيجا باكيا ، ومحاولة للتعزي عن مأساة حياته ، كما أحستها في تجربتها الأولى ، تقول نازك :

حدثي القلب أنت أيتها المأساة يا من قد سُمّيت بالحياة[٣٨]

ونراها في قمة تشاؤمها في هذه التجربة الأولى لا ترى الوجود غير ظلام لا يشرق فيه صباح ، وكأن الإنسان عندما هبط إلى الأرض في صورة آدم حقت عليه لعنة أبدية بأن يعيش على الأرض في ظلام تكتنفه الهموم والكآبة ، يقتات الحزن ويشرب الدموع :

ــ عبثا تحلمين شاعرتي ما من صباح لليل هذا الوجود[٣٩]

---

(٣٦) ديوان نازك ١ : ٦ .

(٣٧) نفسه .

(٣٨) قصيدة مأساة الحياة ــ ديوان نازك ١ : ٢٥ .

(٣٩) نفسه ١ : ٢١ .

ــ ليس حولي إلا دياجير كون ليس يفنى بكاؤه وأساه[٤٠]

ــ حيث تبقى الغيوم في الجو رمزا لحياة سوادها ليس يفنى[٤١]

ــ ليس إلا عمر يمر حزينا يتهاوى كآبة وسكونا[٤٢]

ــ نحن نحيا في عالم كله دمع وعمر يفيض يأسا وحزنا[٤٣]

ــ قد عبرنا نهر الحياة حيارى في ظلام الفصول والسنوات

ــ وثبتنا على أسانا خريفا وربيعا فما جمال الحياة [٤٤]

ــ ليس يلقى الحياة إلاّ حزين القلب حيران في هموم الحياة[٤٥]

ونراها في (عاشقة الليل) تبث هذه الأحاسيس نفسها فتقول :

رأيت الحياة كهذا المساء
ظلام ووحشة جو كئيب
ويحلم أبناؤها بالضياء
وهم تحت ليل عميق رهيب[٤٦]

فالحياة الإنسانية كما تراها نازك شقاء دائم لامكان فيه للأمل بسبب الخطيئة الأولى للإنسان وهبوطه من جنة الخلد إلى هذه الأرض ، أو الواقع الكئيب البائس :

عالم كل من على وجهه يشقى ويقضي الأيام حزنا ويأسا[٤٧]

وتقول في (عاشقة الليل) :

---

(٤٠) نفسه ١ : ٧١ .

(٤١) نفسه ١ : ٧٤ .

(٤٢) نفسه ١ : ٨٢ .

(٤٣) نفسه ١ : ١٦١ .

(٤٤) نفسه ١ : ١٦٢ .

(٤٥) نفسه ١ : ١١٤ .

(٤٦) قصيدة خواطر مسائية ــ عاشقة الليل ــ ديوان نازك ١ : ٥٦٨ .

(٤٧) قصيدة مأساة الحياة ــ ديوان نازك ١ : ٧٢ .

عبثا فالحياة سُنّتها الحـزن وحكم الآهـات والدمع جـار(٤٨)

وتغرق في احساسها بشر الحياة وبشاعتها فتنكر وجود تعادلية فيها بين الخير والشر ، فالإنسان :

كلمـا ذاق قطـرة من نعيـــــم أعقبتـــها من الأسى ألف قطره(٤٩)

بل تصل في بعض الأحيان إلى نفى الخير نفيا تاما عن حياة الإنسان ، وباعثها في ذلك كما واضح في البيت الثاني ـــ طرد آدم وحواء من الجنة وهبوطهما إلى الأرض ، تقول :

هـــي هذي الحياة زراعة الأشواك لا الزهر ، والدجى لا الضياء
هي نبع الآثام تستلهـم الشر وتحيـا فـــي الأرض لا في السمـــاء(٥٠)

وترى أن الإنسان يجد في الشر عزاء شقائه ، فالشر تعويض عن عذاب الإنسان في الأرض :

لست ألقي حولي سوى عالم يشقـى ويلقـى عزاءه في الشرور(٥١)

والألم عند نازك عقوبة طبيعية يتحملها الإنسان تكفيرا عن خطيئته الأولى التي أهبطته من السماء إلى الأرض ، فهو جزء لا ينفصم من نسيج الوجود الإنساني ، حتى ليمكن القول بأن الحياة هي الألم ، والألم الحياة ، تقول نازك في قصيدتها (مأساة الحياة) :

كل ما في الوجود يؤلمنـي الآن وهـذي الحياة تجرح نفسـى(٥٢)

وتقول في (أغنية للإنسان) :

---

(٤٨) قصيدة الفيضان ـــ عاشقة الليل ـــ ديوان نازك ١ : ٦٤٨ .

(٤٩) قصيدة مأساة الحياة ـــ ديوان نازك ١ : ٤٢ .

(٥٠) نفسه ١ : ٣٧ وتؤكد المعنى في البيتين بالصياغة نفسها في الأغنية الثانية للإنسان انظر ديوانها ١ : ٣٧١ .

(٥١) نفسه ١ : ٢١٣ .

(٥٢) نفسه ١ : ٣٤ .

كل ما في الوجود يجرحني الآن ولون الحياة يطعن نفسي[٥٣]

وليس هناك مفر للإنسان من آلامه فهو محاصر بها ما دام الألم يعني الحياة :

ضاق بي العالم الفسيح فيا للهول أين المفر من آلامي[٥٤]

وهي تتساءل في إنكار عن الذي ارتكبه آدم بحيث حق العذاب على البشر جميعا :

أي ذنب جناه آدم حتى نتلقى العذاب نحن جميعا[٥٥]

ولكنها موقنة باستحقاق هذا العذاب لإطاعة الإنسان الشر المتمثل في الشيطان وهبوطه من الخلد وعالم المثل والخير والفضيلة ، إلى أرض الواقع التي تتجسد فيها هزيمة الإنسان وسقوطه في حمأة الشر والرذيلة .

الإنسان والقدر : — ٤ —

إذا كان الوجود الإنساني مأساة في نظر نازك بسبب هبوط الإنسان إلى الأرض ، أو العالم السفلي المظلم الكئيب ، وإذا كان هذا الوجود عقوبة عن الخطيئة الأولى التي تمت بغواية الشيطان وزرعت الشر الدائم في الإنسان كما رأينا ، فلا مناص من الإقرار بأن الإنسان في هذا الوجود لعبة في يد القدر يتلهى بها ، وسجين في قيود الزمن ، لا أمل له في الفكاك والانطلاق من الأسر ، تقول نازك :

عبثا تسألين لن يُكشف السر ولن تنعمي بفك القيود[٥٦]

بل هذا القيد تحسه أيضا في قلبها يحول بينها وبين حرية الشعور :

هو سجن الحياة قد كبّلت أقياده السود كل قلب رهيف[٥٧]

---

(٥٣) قصيدة أغنية للإنسان (١) — ديوان نازك ١ : ٢٥٧ .

(٥٤) قصيدة مأساة الحياة — ديوان نازك ١ : ٢١٣ .

(٥٥) قصيدة أغنية للإنسان (١) ديوان نازك ١ : ٢٦٠ .

(٥٦) قصيدة مأساة الحياة — ديوان نازك ١ : ٢١ وكذلك قصيدة أغنية للإنسان ١ : ٣٥٥ .

(٥٧) نفسه ١ : ١٨٢ .

ولسنا جميعا غير أسرى أذلاء لاندري ماذا يراد بنا :

نحن أسرى يقودنا القدر الأعمى إلى ليل عالم مجهول

ليس منا من يستطيع فكاكا ليس منا غير الأسير الذليل(٥٨)

بل نحن لعبة بين مخالب القدر ، هذا الجبار العاتي المسيطر :

أيها الأشقياء نحن جميعا لعبة في مخالب الأقدار(٥٩)

وحياة الإنسان في أسرها تبدو سفينة تائهة في لجة البحر :

ألقت بها الأقدار في لجج المنايا والشقاء

....

سارت وما تدري إلى أين المصير وما الطريق(٦٠)

وكل ما في الوجود يمكن أن يكون قيدا يغل الإنسان ، فالنفس والجسد والزمان والمكان والماضي والحاضر والمستقبل ، كلها يمكن أن تكون قيودا تثقل الإنسان ، تقول نازك :

وكالآخرين أعيش أجر قيود المكان

وأحمل فوق جبيني عبء الدجى والدخان

لعينيك أرشف كأس الغيوم

وأعبر ليلا جفته النجوم

وأطوي الزمان

مكبّلة بالأسى الآدمي وقيد الجسد(٦١)

وتقول أيضا :

أتيناك نحن عبيد الزمان

---

(٥٨) نفسه ١ : ٥٧ ، والبيت الأول نفسه في قصيدة أغنية للإنسان (٢) ١ : ٣٨٨ .

(٥٩) قصيدة أغنية للإنسان (٢) ــ ديوان نازك ١ : ٣٩٤ .

(٦٠) قصيدة السفينة التائهة ــ عاشقة الليل ــ ديوان نازك ١ : ٦٠٢ .

(٦١) قصيدة أغنية لشمس الشتاء ــ قرارة الموجة ــ ديوان نازك ٢ : ٣٧٤ ، ٣٧٥ .

وأسراه نحن الذين عيونهم لا تموت
أتينا نجر الهوان(٦٢)

وهي تفرق تفرقة واضحة بين حياة الحرية في جنة الخلد العلوية ، وحياة العبودية والأسر في الأرض الترابية الفانية حين تقول عن آدم :

كيف ينسى الأمس الطليق ليهنا   بحياة القيود والأرسان
أين ذاك الحس الرهيف هنا سجن بليد مغلف الجدران(٦٣)

وحين ترى نازك غريقا تحس تفاهة الإنسان في أيدي القدر وشقاءه السرمدي في الأرض فتقول :

ما الذي تصطاد في بحر الزمن
وغدا يصطادك الدهر العتي
نحن يا صياد أبناء الشجن
حقّ محيانا الشقاء الأبدي(٦٤)

وما دام الإنسان مقيدا أسيرا فلا مفر إذن من أن يفرض عليه من خارج نفسه وإرادته كل ما يفرض على الأسير الذليل :

ــ ولتسر هذه الحياة كما ترجو المقادير والأسى والظلام
وليظل الأحياء في التيه يشقون وتقسو عليهم الأيام(٦٥)
ــ هكذا ما يريده القدر المحتوم لا ما تريده آمالي
سيّرتني الحياة أين ترى مرسى سفيني وعند أي رمال(٦٦)
ــ هكذا شاءت المقادير للعالم إثم ونقمة وحروب(٦٧)

---

(٦٢) قصيدة صلاة الأشباح ــ قرارة الموجة ــ ديوان نازك ٢ : ٣٩٥ .
(٦٣) قصيدة أغنية للإنسان (٢) ــ ديوان نازك ١ : ٣٧٣ .
(٦٤) قصيدة مرثية غريق ــ عاشقة الليل ــ ديوان نازك ١ : ٥١١ .
(٦٥) قصيدة مأساة الحياة ــ ديوان نازك ١ : ٢٣٢ .
(٦٦) نفسه ١ : ٢٨ والبيتان نفسهما في أغنية للإنسان (٢) ــ الديوان ١ : ٣٦٢ .
(٦٧) قصيدة أغنية للإنسان (٢) ــ الديوان ١ : ٣٨٣ .

ـــ اتركي الزورق الكليل تسيّره أكف الأقدار كيـــف تشاء[٦٨]
ـــ ولتسر هذه الحياة كما ترجو المقاديـــر والأســـى والظـــلام[٦٩]
ـــ سر بنا حيثما يريد لنا المجهول سر في هذا الوجـــود الحزيـــن[٧٠]

بل نراها تحس التواء السبيل أمام الإنسان وانبهام الرؤي بحيث يعسر عليه الانفلات أو الهروب ، وهي ترى في القدر الأفعوان الذي يحيط بالإنسان يعتصره ويقضي عليه ، تقول :

أين أمشي ؟ مللت الدروب
وسئمت المروج
والعدو الخفي اللجوج
لم يزل يقتفي خطواتي فأين الهروب ؟
....
من قيود التذكر .. لن أنشد الانفلات
من قيودي وأي انفلات
وعدوى المخيف
مقلتاه تمج الخريف
....
أين أين المفر
من عدوى العنيد
وهو مثل القدر
سرمدى خفي أبيد
سرمـــــــدي أبيـــــــد[٧١]

(٦٨) قصيدة مأساة الحياة ـــ الديوان ١ : ٢٢ ونفسه في أغنية للإنسان (٢) ـــ الديوان ١ : ٣٥٦ .
(٦٩) قصيدة مأساة الحياة ـــ الديوان ١ : ٢٣٢ .
(٧٠) قصيدة الفيضان ـــ عاشقة الليل ـــ الديوان ١ : ٦٥٠ .
(٧١) قصيدة الأفعوان ـــ شظايا ورماد ـــ الديوان ٢ : ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٣ .

وخضوع الإنسان للقدر ووقوعه في أسره يعنى شقاءه الدائم الذي سلمت به نازك نتيجة الخطيئة الأولى كما أسلفناه ، فالشقاء مكتوب على الإنسان وكذلك الشر عقوبة له ، وكأن فقدان آدم جنة الخلد لم يكن عقوبة كافية :

وليكـن آدم جني حسبــه فقدان فردوسه الجميـل عقابـا
أولم يكـف أنـه هبـط الأرض ليسقـى آلامهـا أكوابــا
أولم يكـف أنـه هبـط الدنيـا طريـدا من خلـده الفينـان
أولم يكـف أنـه عرف الشر وقـد كان طاهـرا في الجنـان(٧٢)

ولكن كل ذلك لا يعفيه من الشقاء الذي أصبح سمة للأحياء :

لن تذوقوا شهد السعادة ما دمتم أنـاسيّ من تراب ومـاء
كتبت هذه الطبيعة للأحياء أن يكرعوا كؤوس الشقـاء(٧٣)

وهي لا ترى في هذا الوجود غير الشقاء ملازما للإنسان :

عجبـا أيـن ما يقولـــون ؟ مالى لا أرى غير حيرة الأشقيـــاء(٧٤)

فالشقاء والإنسان مرتبطان منذ النشأة حتى الفناء :

وهبطنـا هذا الوجـــود لنشقـــي منذ فجر الحياة حتى المغيب(٧٥)

وتعجب نازك للذين ينتقدون تشاؤمها وكآبتها الدائمة ، وإلحاحها على رسم صورة الشقاء في الكون ، وترى أن هؤلاء الناقدين يجهلون سر الوجود الإنساني في الأرض ، أو مأساة الحياة كما أسمتها من قبل :

قد وصفـت الشقـاء في شعري الباكـــي وصـــورت أنفـس الأشقيـــاء
وشدوت الحيـــاة لحنـــا كئيبـــا ليس في ليلـــه شعـــاع ضيـــاء
فأثـارت كآبتـي عجب النـــاس وحـــاروا في سرهـــا المجهـــول
ما دروا أنني أنوح على مأساتهـــــم في ظلامهـــا المسدول(٧٦)

(٧٢) قصيدة أغنية للإنسان (٢) ــ الديوان ١ : ٣٧٢ ، ٣٧٣ .
(٧٣) قصيدة مأساة الحياة ــ الديوان ١ : ٨٤ .
(٧٤) نفسه ١ : ٨٢ .
(٧٥) نفسه ١ : ٢٠٠ .
(٧٦) نفسه ١ : ١٥٦ .

إن القدر الذي هبط بالإنسان إلى الأرض كتب عليه لعنة الشقاء الأبدية ، فما ان تسترسل نازك في أحلامها الوردية حتى يبدو لها الزمن في النهر المتدفق ــ الذي يمثل الحياة بعنفوانها ــ سمكة ميتة (إنذار أسى ودليل فراق) ، وظلت هذه السمكة تكبر وتتمدد ــ وكأن الشر يبدو ميتا ولكنه لا يموت ــ حتى سدت عليها الطريق إلى الأمل :

وزعانفهــا الســود الشوهــاء
سدت في وجهينا الأرجــاء
وأراقت في الجو الـــــوضاء
سحبا سوداء ولون محــاق(٧٧)

وهي في هذا الموقف لا تمثل ذاتية خاصة ، فالشقاء سمة إنسانية مرتبطة بالوجود نفسه ، ونازك تعبر عن هذه الرابطة العضوية بين البشرية والشقاء في قصيدتها (لنكن أصدقاء) فهي تقيم ناديا للأشقاء ينضوي إليه كل بشري في أرجاء الأرض واقع تحت سلطان القدر ، تقول :

لنكن أصدقاء
في متاهات هذا الوجود الكئيب
حيث يمشي الدمار ويحيا الفناء
في زوايا الليالي البطاء
حيث صوت الضحايا الرهيب
هازئا بالرجاء
لنكن أصدقاء
فعيون القضاء
جامدات الحدق
ترمق البشر المتعبين
في دروب الأسى والأنين

---

(٧٧) قصيدة لعنة الزمن ــ قرارة الموجة ــ الديون ٢ : ٢٤٧ .

تحت سوط الزمان النزق

....

لنكن أصدقاء

نحن والحائرون

نحن والعزل المتعبون

والذين يقال لهم مجرمون

نحن والأشقياء

نحن والثملون بخمر الرجاء

والذين ينامون في القفر تحت السماء

نحن والتائهون بلا مأوى

نحن والصارخون بلا جدوى

نحن والأسرى

نحن والأمم الأخرى

في بحار الثلوج

في بلاد الزنوج

في الصحاري وفي كل أرض تضم البشر

كل أرض أصاخت لآلامنا

كل أرض تلقت توابيت أحلامنا

ووعت صرخات الضجر

من ضحايا القدر

....

في بعيد الديار

ووراء البحار

في الصحاري وفي القطب ، في المدن الآمنة

في القرى الساكنة

أصدقاء بشر

أصدقـــاء ينـــادون أيـــن المفــــــر ؟(٧٨)

إن الواقع الإنساني إذن في خضوعه للقدر وارتباطه بالشقاء نتيجة الوجود (الأرضى) مفعم بالأسى والحزن والظلام ، بعيد عن الإشراق والسعادة ، ولكن الإنسان لا يستكين في قيود القدر ويحاول الصراع في سبيل الخلاص والتحرر ، تقول نازك :

ذاك شأن الإنسان يا أيها الصيـاد يا شاكيـا ظلام الرزايـــا
في صراع مع العناصر لا يهدأ حتى يأوى لوادى المنايـا(٧٩)

بل نراها حين تتوجه إلى الرهبان المنقطعين عن المجتمع في قصيدتها (مأساة الحياة) تطلب إليهم أن يعودوا لمصارعة الزمان ، فإن الصراع جزء من قصة الوجود الإنساني في الكون :

آه عــودوا إلى مصارعة الدهر وعيشوا كما تشــاء الحيــاة(٨٠)

ونراها في قصيدة (خمس أغان للألم) تثير فكرة صراع الانسان في سبيل الغلبة والاستعلاء على آلامه بأية وسيلة يستطيعها ، تقول :

أليس في إمكاننــا أن نغـــلب الألم ؟
نرجئـــه إلى صبـــاح قادم أو أمسيـــه
نشغلـــه ، نقنعـــه بلعبـــة ، بأغنيـــه
بقصة قديمة منسيّـــة النغـــــــم ؟(٨١)

كذلك تصور صراع الانسان مع القدر والواقع المر الذي يعيش فيه فتقول :

أبـدا نحن في كفـاح مع الأقـدار والحادثـــات تُبْلي وتُفْنـــى
يتحدّى أحلامنـا الواقـع المـــر ويـقسو زماننـا المتجنـــى(٨٢)

---

(٧٨) قصيدة شظايا ورماد ــ الديوان ٢ : ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ .
(٧٩) قصيدة مأساة الحياة ــ الديوان ١ : ١٨٢ .
(٨٠) نفسه ١ : ٨٥ .
(٨١) ديوان شجرة القمر ــ الديوان ٢ : ٤٥٧ .
(٨٢) قصيدة مأساة الحياة ــ الديوان ١ : ١٨٣ .

ويحس الإنسان في شقائه الأزلي على الأرض غربة نفسية هائلة ، وكأن هذه الأرض التي هبط إليها ليست مقرّه . وهذه الغربة في الحقيقة ليست مكانية ، بل هي — كما ذكرت — غربة نفسية إذ يحس الإنسان صدمة الواقع الذي انتهى إليه ، ويشتد إحساس الشعراء بهذه الصدمة ومحنة الاغتراب أكثر من غيرهم ، تقول نازك :

أيها الشاعـــر السجين كفانـــا غربـة في حياتنـا ووجومـــا(٨٣)

وتقول أيضا :

والفؤاد الرقيق يصدمه الإحساس بالواقع الغريب الجديد(٨٤)

وتصور ثقل الواقع على النفس الإنسانية الشاعرة فتقول في استعطاف :

أيها الواقـــع الثقيـــل حنانـــيك أهذى عقبى المنى والحنين ؟(٨٥)

ولكن فكرة الصراع الإنساني في شعر نازك حائلة اللون ، لا تكاد تُرى ، والإنسان في شعرها يسارع بالهروب من مواجهة الواقع إلى عالم المثال ، اليوتوبيا :

فحيـاة الخيـال أجمل من واقـــع حبّ ملفّـــع بالرمـــــاد(٨٦)

وهي تعبر عن هذا الإنسان الهارب فتقول :

قـد سئمـت الواقـع المـر الممـــلا
ولقـــد عدت خيـــالا مضمحـــلا
فاتركينـــــي بخيـــــالي أتسلى
آه كاد اليــــأس يعـــــروني لولا

---

(٨٣) نفسه ١ : ١٢٦ .

(٨٤) قصيدة أغنية للإنسان (١) — الديوان ١ : ٢٥٢ .

(٨٥) نفسه ١ : ٢٥٨ .

(٨٦) قصيدة مأساة الحياة — الديوان ١ : ١٣٦ .

أنني لذت بأحـــلام السمـــــاء
وتخيّــرت خيـــال الشعـــــراء(٨٧)

ولا بأس عندها بالحياة إذا جمّلت واقعها المرير بالخيال :

أحب الحياة بقلبــي العميـــق وأمـــزج واقعهـــا بالخيـــال(٨٨)

وتتفق نازك في هذا الموقف مع بعض علماء النفس الذين يرون أننا لا نستطيع أن نعيش على الحقيقة ، وأنه لكي نتمكن من الحياة نحتاج إلى أوهام .(٨٩)

وتبني نازك للإنسان عالم الهروب في الخيال بهذه التمنيات التي تعانق الطبيعة أحيانا لطهرها و بعدها عن خبائث الإنسان ، كما نرى في قولها :

آه لو كان لي هنـــالك كـــوخ شاعـري بين المروج الحزينـــة
في سكون القرى ووحشتها أقضـــى حياتي لا في ضجيج المدينة(٩٠)

وفي قولها :

آه لو عشت في الجبال البعيـدات أسوق الأغنام كل صبـــاح
وأغنى الصفصاف والسرو أنغامي وأصغـــي إلى صفير الريـــاح(٩١)

بل تمنت أن ترود جبال القمر قبل أن ينجح العلماء في تحقيق هذا الحلم :

سنحلم أنا صعدنا نرود جبال القمر
ونمرح في عزلـة اللانهايـة والـــلابشر
بعيدا بعيدا إلى حيث لا تستطيع الذكر
إلينا الوصول فنحن وراء امتداد الفكر(٩٢)

---

(٨٧) قصيدة الخيال والواقع ــ عاشقة الليل ــ الديوان ١ : ٥٩٩ .

(٨٨) قصيدة تهم ــ شظايا ورماد ــ الديوان ٢ : ١٨١ .

(٨٩) عقدة أوديب في الأسطورة وعلم النفس Oedipus: Myth and complex باتريك ملاهي Patrick Mullahy ــ نشر مكتبة المعارف ــ بيروت . ١٩٦٢ م : ٢٣٩ .

(٩٠) قصيدة مأساة الحياة ــ الديوان ١ : ١٥١ .

(٩١) نفسه ١ : ١٥٠ .

(٩٢) قصيدة دعوة إلى الأحلام ــ قرارة الموجة ــ الديوان ٢ : ٢٣٥ .

وتعانق أمنياتها الخيالية الطفولة في أحيان أخرى ، بكل براءتها وعفويتها ، كما في قولها :

وتمـر الساعات بي وأنـا أبني خفايا مدينـة الأحـلام
أي يوتوبيا فقدت وعـز الآن إدراكهـا على أيامـي
تلك يوتوبيا الطفولة لو ترجع لو لم تكن خيال منام (٩٣)

وإنسان نازك الملائكة لا يكاد ينتهي من حلمه حتى يبدأ حلما جديدا :

وأحلم أحلم لا أستفيـق إلا لأحـلـم حلمـا جديـدا (٩٤)

وما ذاك إلا لرغبته المستمرة في الهروب من مواجهة الواقع المر الذي يفرض عليه الألم والأسر :

هنـــالك حيث تنوب القيـــود	وينطلـــق الفكـــــر من أسره
وحيث تنـــام عيـــون الحيـــاة	هنـــالك تمتــــد يوتويـــــا (٩٥)

وهذا العالم المثالي الذي تتخيله نازك يكاد يكون خاليا من البشر ، أو ينبغي أن يكون كذلك ، مادام الشر والإنسان قرينين متلازمين ، تقول :

وشيدى يوتوبيا في الجبال
يوتوبيا من شجرات القمم
ومن خرير المياه
يوتوبيا من نغم
نابضة بالحياة

....

وشيدي يوتوبيا من قلوب
من كل قلب لم تطأه الحقود
ولم تدنسه أكف الركود

---

(٩٣) قصيدة أغنية للإنسان (١) ــ الديوان ٢ : ٢٥٤ ، ٢٥٥ .

(٩٤) قصيدة يوتوبيا الضائعة ــ شظايا ورماد ــ الديوان ٢ : ٤٦ .

(٩٥) نفسه ٢ : ٣٩ .

من كل قلب شاعري عميق
لم يتمرغ بخطايا الوجود[96]

ويستحيل أن يتلاقى عالم النقاء والطهر ، عالم القمم والنغم مع أحقاد الإنسان وشروره . ولا بأس في أن يهرب الإنسان من الحقيقة ، أو من الواقع ، ويعتصم بالخيال ، وما الله الذي تعشقه نازك إلا الخيال الذي تلوذ به ، والشمس رمز للحقيقة ، ولهذا تثور عليها قائلة :

يا من تمزق كل حلـــــم مشرق   للحالمين وكل طيف ساحـــر
يا من تهدّم ما يشيـدّه الدجـــى   والصمت في أعماق قلب الشاعر[97]

ـ ٥ ـ

الإنسان بين الجهل والسقوط :

طبيعة خلق الإنسان من جسد وروح جزء من الثنائية التي يقوم عليها بناء الكون في جوانبه المادية والمعنوية على السواء ، والصراع الداخلي في الإنسان صراع طبيعي بين عالم المحسوسات وعالم المعقولات ، ويستحيل أن تكتسب الحياة الإنسانية معنى إلا بمقدار ما يرتفع العقل فوق عالم الحس ويتصل بعالم المثل ولكن المشكلة الكبرى أن العقل الإنساني قاصر عن إدراك كثير من حقائق الوجود ، وهذا سر من أسرار شقائه الذي صورته نازك في شعرها أصدق تصوير . وهذا التصور في العقل الإنساني يجعله مترددا بين الشك واليقين ، لا من ناحية قضية الخلق والخالق فحسب ، بل تجاه كل ما يعانيه الإنسان من حقائق الوجود . وليس (الإيمان) المطلق دواء سحريا يشفي هذه الحالة الإنسانية بحيث تقول نازك :

فلنلذ بالإيمان فهو ختام اليأس والدمع والشقاء العاتي[98]

ولهذا اكتسب الإنسان هذه النزعة التي تسميها (النزعة اللّاأدرية) أو حالة

---

(٩٦) قصيدة يوتوبيا في الجبال ـــ شظايا ورماد ـــ الديوان ٢ : ١٥٥ ، ١٥٦ .
(٩٧) قصيدة ثورة على الشمس ـــ عاشقة الليل ـــ الديوان ١ : ٤٩٠ .
(٩٨) قصيدة مأساة الحياة ـــ الديوان ١ : ٢٣٦ .

التردد بين الجهل والمعرفة ، وبين الشك واليقين ، في محاولة الوصولة إلى كنه الأشياء .

وقد حاول الفلاسفة الأقدمون أن يبحثوا عن معاني حوادث الوجود ، فكان لا بد لهم أن يتوقفوا طويلا عند كل أمر يتصل بالإنسان ، ليستشفوا العلاقة بين الحوادث والغاية الأساسية للوجود . فكل شيء له معنى ، ولكن ليس في ذاته ، أو من أجل ذاته ، بل من أجل الحياة الإنسانية ، ومن أجل تحقيق الغاية الإلهية التي رسمها الله القدير للكون . وقد عبر القديس أوغسطينس عن روح القرون الوسطى إزاء أسرار الكون حين كان يهتف من أعماق نفسه الباحثة عن الله — وهو رمز لحقيقة الكون — فيقول : لقد سألت الأرض فأجابتني (أنا لست هو) ، وردد كل ما فيها هذا الجواب ، وسألت البحر والأعماق والكائنات الزاحفة فأجابت (لسنا إلهك ، ابحث عنه في العلاء) وسألت الهواء المتحرك فأجاب الهواء ، ورددت جميع الكائنات التي تعيش فيه (أنا لست الله) ، ثم سألت السموات والشمس والقمر والنجوم فقالت (لسنا الله الذي تبحث عنه) ، وعندها أجبت جميع الأشياء التي أبصرتها بأم عيني : لقد قلت عن إلهي إنك لست هو ، ألا تخبرينني شيئا عنه . فهتفت كلها بصوت عال : لقد خلقنا .(٩٩)

فالإنسان إذن بعقله المحدود قاصر عن معرفة أسرار الكون ورموزه ، ولهذا يقع فريسة الجهل أو الحالة اللا أدرية . ولا شك في أن ايليا أبا ماضي قد استفاد من محاورات القديس أوغسطينس في قصيدته (الطلاسم) ، كما استفادت نازك من أبي ماضي في (مأساة الحياة) بحثا عن السعادة الإنسانية ، أو المعرفة ، أو اليقين ، أو (سر الدنيا ولغز الدهور) ، فلم تصل قط إلى الراحة والاطمئنان ، بل ظل يردد الإنسان الذي تصوره (لست أدرى) :

---

(٩٩) انظر : تكوين العقل الحديث : ٧٤ .

ـــ هكذا جئت للحياة وما أدري إلى أين سوف تمضي الحيــاة[١٠٠]
ـــ لست أدري ما غايتي في مسيري آه لو ينـــجلي لعينـــيّ سرٌّ[١٠١]
ـــ أي شيىء هذا الفضاء ومــا سر دجــاه هل خلفـــه من حدود[١٠٢]
ـــ نحن نحيا الحيـــاة في عالم ليس يدري سره فهو غيهب مجهول[١٠٣]
ـــ عبثـــا تسألين لن يكشف السر ولـــن تنعمـــي بفك القيــــود[١٠٤]
ـــ لست أدري شيئا أنا اليأس يا أرض وأنت أبتسامتـــي ودموعـــي[١٠٥]
ـــ كل شيء يلوح لي عدما مرا ولغـــزا مكفنـــا بالشكـــاة[١٠٦]
ـــ والـــسنات تسأل من أنـــا

أنا مثلها حيرى أحدق في ظلام

لا شيء يمنحنـــــي السلام[١٠٧]

ـــ أبدا تنظرين للأفق المجهـــول حيرى فهل تجلّى الخفــــيّ
أبدا تسألين والقدر الساخـــر صمت مستغلـــق أبـــدي[١٠٨]
ـــ ماذا وراء الحيـــــاة ماذا أي غمــــــوض وأي سر
وفيم جئنـــا وكيـــف نمضي يا زورقي ، بل لأي بحر

....

أســـرى كما ترسم المقاديـــر لي إلى حيـــث لســـت أدري[١٠٩]

---

(١٠٠) قصيدة مأساة الحياة ـــ الديوان ١ : ٢٨ .

(١٠١) نفسه ١ : ٢٩ وهو نفسه في أغنية للإنسان (٢) ١ : ٣٦٣ .

(١٠٢) نفسه ١ : ٦٤ .

(١٠٣) نفسه ١ : ٦٣ .

(١٠٤) أغنية للإنسان (٢) ـــ الديوان ١ : ٣٥٥ .

(١٠٥) مأساة الحياة ـــ الديوان ١ : ١٥٤ .

(١٠٦) أغنية للإنسان ـــ (١) ـــ الديوان ١ : ٢٤٦ .

(١٠٧) قصيدة أنا ـــ شظايا ورماد ـــ الديوان ٢ : ١١٧ .

(١٠٨) أغنية للإنسان (٢) ـــ الديوان ١ : ٣٥٦ .

(١٠٩) قصيدة في وادي الحياة ـــ عاشقة الليل ـــ الديوان ١ : ٥٥٢ .

ويقنع الإنسان في النهاية بالجهل طلبا للراحة من عناء الصراع في سبيل الوصول إلى الحقيقة :

أسفا يا فتاة لن تفهمي الأيـــام فلتقنعـــي بأن تجهـــليها(١١٠)

ويمعن في الهرب من الواقع لائذا بالخيال والجهل :

جهل الحقائق في الحيـاة فلـم يطـق عن زيفها هربـا وعـاش مهوّمـا(١١١)

إن الشقاء الإنساني في الأرض الذي تلح نازك على تصويره له مبرراته من واقع وجود الإنسان ، من حيث سقوطه أو هبوطه إلى الأرض بعد خطيئته الأولى واتباعه الشيطان أو الشر ، ووقوعه أسيرا في يد الأقدار تحركه أنّى شاءت ، وقصور عقله عن معرفة كثير من حقائق الكون ، وعجزه عن تحقيق ما يريده لنفسه ، وهذا العجز ، أو ما يمكن أن نطلق عليه النزعة (اللّيسيّة) لتضاف إلى النزعة (اللاأدرية) تصوره نازك تصوراً قويا أخاذا في مواطن كثيرة . وقد تمثلت لي هذه النزعة (اللّيسّية) من استخدامها المتكرر لأداة النفي (ليس بصورة تدعو للتأمل عند تحليل البناء الأسلوبي لشعر نازك ، وقد استخدمتها في قصيدتها (مأساة الحياة) على سبيل المثال خمسا وسبعين مرة ، ولو أننا أضفنا إليها الأبيات التي استخدمت فيها أدوات النفي الأخرى ، والأبيات التي تصور عجز الإنسان دون استخدام أدوات نفي ، لأصبحت لدينا صورة متكاملة لعجز الإنسان وقصوره عن إدراك معظم حقائق الوجود . إن هذه النزعة (الليسية) في معظمها تسلب الحياة جمالها ، ولا تبقى منها غير صور شائهة تدل على القبح والتلاشي والانهاء ، أو تسلب الإنسان المعرفة والقدرة ، كما في قولها :

ـــ ليس منـا من يستطيـع فكـاكا ليس منـا غير الأسير الذليـــل(١١٢)

ـــ ليس غير الأوهـام تسخـر منـي ليس إلا تمزق واضطـــــراب(١١٣)

---

(١١٠) أغنية للإنسان (٢) ــ الديوان ١ : ٣٥٦ .

(١١١) قصيدة إلى عيني الحزينتين ــ الديوان ١ : ٥٦٢ ــ عاشقة الليل .

(١١٢) مأساة الحياة ــ الديوان ١ : ٥٧ .

(١١٣) نفسه ١ : ٢٦ .

ـــ ليس يحيا فيها سوى الآثم الجبار يا رحمتاه للضعفاء[114]
ـــ ليس من سحرها سوى سود أحجار تثير الدموع والأشجانا[115]
ـــ ليس غير الموتى عظاما وأشلاء وغير اكتآبة وصراخ[116]
ـــ ليس إلا دنيا من الجوع والفقر عليها يعذّب الأبرياء[117]

أما الأبيات التي تنفي قدرة الإنسان وتثبت عجزه وإن لم تستخدم أداة نفي فهي كثيرة في شعر نازك ، كما في قولها :

ـــ كلما حقق الزمان لقلبي حلما صورت حياتي سواه[118]
ـــ أريد وأجهل ماذا أريد أريد وعاطفتي لا تريد[119]
ـــ ترفعنا الأحلام فوق السّها وتهدم الأيام ما نأمل[120]

وهذا العجز الإنساني عن فهم حقائق الكون يتفاعل مع الشر الذي تولّد في الإنسان منذ خضع لغواية الشيطان وسقط في الإثم ، فيطبع السلوك الإنساني في أحيان كثيرة بطابع الخسة والدناءة . وربما كان لرأي « فرويد » بأن نظرية الغرائز تلعب دورا جوهريا في حياة الإنسان نصيب كبير من الصحة ـــ في ضوء مفهوم الإنسان في عالم نازك الشعري . بل لقد افترض « فرويد » وجود غرض أساسي في عمليات الجهاز النفسي للإنسان ، وهو السعي وراء الإحساس باللذة . وفي سبيل السعي لإدراك هذا الإحساس يستهين الإنسان بكل ما وضعته الفلسفات من قيم لمعنى الإنسانية ، تحركه رغباته وشهوات نفسه التي تتغلب عليه ، وتقهر

---

(١١٤) نفسه ١ : ٣٩ .

(١١٥) نفسه ١ : ٤٣ .

(١١٦) نفسه ١ : ٤٥ .

(١١٧) نفسه ١ : ٤٧ .

(١١٨) نفسه ١ : ١٥٤ .

(١١٩) قصيدة صراع ـــ شظايا ورماد ـــ الديوان ٢ : ٥٣ .

(١٢٠) قصيدة المقبرة الغريقة ـــ عاشقة الليل ـــ الديوان ١ : ٥٢٩ .

عقله عواطفه المشبوبة الجامحة ، وهذه هي الطبيعة المركوزة في الإنسان التي لا يستطيع تغييرها بما يخادع به من أساليب التزهد أو الترهيب ، ولهذا تقول نازك في وصف الدير ، حيث الرهبان المنقطعون للعبادة ، بعيدا عن الرغبات والشهوات الإنسانية :

إنـه الديـر فيـه ينتصر المـوت وفـي قبـوه يعيـش الآه
في خفاياه ، في ممراتـه السود الحزينـات لا يعيش اللـه
مسكن الصمت والكآبة والجدب ومأوى الرغائب المدفونه
وصراع مع العواطف تضحى ناره أذرع الليـالي اللعينـه[١٢١]

فهذا العالم الصغير مجرد من الحياة ، لأنه مجرد من الرغبات الإنسانية الفطرية في الإنسان ، وليس هناك إنسان بلا غرائز تحركه ، وما دام ذلك ضد الطبيعة البشرية ، فليبق الدير إذن مثقلا برغائبه المشبوبة :

أثقلتـه رغـائب ثـرّة حرّى تبـقت مـن أمسـه المدفـون
واشتيـاق إلى الطفولـة والحبّ إلى ضمّـة وصدر حنـون[١٢٢]

ويقول « هوايتهد Whitehead » في ذلك : « عادات الطبيعة المادية وقوانينها الصارمة هي التي تعد المشهد لعذاب البشر ، ونجد أن الميلاد والموت ، والحر والبرد ، والجوع والفراق والمرض ، هي التي تقيد النساء والرجال »[١٢٣] .

ويرى « سوليفان Sullivan » بعد دراسة طويلة للسلوك البشري — أن أعمال الإنسان وسلوكه إنما ينتظمها أمران : الأول إشباع الرغبات ، والثاني السعي للحصول على الطمأنينة .[١٢٤] وفي رأيي أن السعي للحصول على

---

(١٢١) أغنية للإنسان (١) — الديوان ١ : ٣٤٨ .

(١٢٢) أغنية للإنسان (٢) — الديوان ١ : ٤١٦ .

(١٢٣) مغامرات الأفكار Adventures of Ideas — الفريد نورث هوايتهد Alfred North Whitehead — نشر دار مكتبة الحياة ومكتبة النهضة — بغداد ١٩٦٠ .

(١٢٤) Sullivan, H.S. : Conceptions of Modern Paychiatry. Psychiatry, 1940, 3: 117.

الطمأنينة إنما هو وسيلة لإشباع الرغبات أيضا ، ولكن هذا الإنسان الذي يعيش لرغباته ، والذي حوّله التقدم العلمي إلى إنسان آلي تصفه نازك بقولها :

على مكتبك البارد تنكبّ بـلا أحـلام
وتسرق روحـــك الأرقـــام(١٢٥)

وذلك لنضرب العواطف والأحاسيس السامية فيه وإغراقه في الماديات ، هذا الإنسان ترفضه نازك إيمانا منها بأن الإنسان ليس مسئولا عن وجوده الفردي فحسب ، بل هو في الحقيقة مسئول عن جميع الناس وكل البشر ، كما يقول « سارتر » . وهي بهذا المفهوم لا تبحث عن الإنسان المطلق أو المثالي الذي يسعى إليه الرومانسيون في خيالاتهم ، بل تحاول أن تتلس جذور الإنسان الممتدة في الواقع .

وحين يعرف « شلنج Schelling » الواقعية يقول بأنها هي التي تؤكد اللا أنا ، أي ما هو خارج الذات(١٢٦) . وهذا الجانب في الإنسان الذي تصوره نازك يدخل في هذا المفهوم ، فهي ترى في واقع مجتمعها الإنسان الجشع الذي يزهو بقوته وقدرته على الضعفاء ، يمتص دماءهم ليزداد مالا وهناء واطمئنانا ، ويشقى غيره في سبيل سعادته :

فكنـوز الغنّي يجمعهـا الفـلاح فـي عمـره الشقي الكسـير
ذلك الكـادح المعـذب في القريـة بين المحراث والناعـور
كل صيف يسقى البساتين تحت الشمس والقصر هاجع وسنان
فهو يلقـى البـذور والمتـرف الهانىء يجنـى وتشهـد الأحـزان(١٢٧)

كذلك ترى الإنسان ذا النفس الوضيعة الذي لا يتورع عن إيذاء غيره من بني

---

(١٢٥) قصيدة مشغول في آذار ـــ شجرة القمر ـــ الديوان ٢ : ٤٧٠ .

(١٢٦) انظر : Lovejoy, Arthur O: The great chain of Being: 212

(١٢٧) مأساة الحياة ـــ الديوان ١ : ١٥٩ .

البشر ، والذي يرفع شعارات العفة والعدالة ، ثم لا يترفع عن استعمار شعب بأكمله :

ونفوس وضيعة تسلب العابر حلما أو رغبة أو قلبا
ونفوس أحط تؤمن بالعفة والعدل ثم تسرق شعبا(١٢٨)

وتعبر عن هذا المستعمر الذي يسرق حرية البشر وطعامهم بصورة تقريرية مباشرة في قولها :

ولصوص هناك كثار كلهم جشع وخداع
أقبلوا من وراء البحار يسرقون طعام الجياع(١٢٩)

ويشتد إحساسها بجشع الإنسان حين يتخلى عن الإحساس ، ويعيش على رغباته التي تتصادم مع حياة غيره من البشر في مجتمعه فتقول :

نحن العراة من الشعور ذوو الشفاه الباهته
الهاربون من الزمان إلى العدم
الجاهلون أسى الندم
نحن الذين نعيش في ترف القصور
ونظل ينقصنا الشعور(١٣٠)

ويميت الإنسان صوت الضمير ليمارس شروره في حرية ، وصوت الضمير هو الراقب الإلهي وصوت الشعور أيضا :

ذلك الراقب الإلهي في النفس لسان الهدى وصوت الشعور(١٣١)

وهي تعجب لأولئك الأشرار الذين ينجحون في خنق صوت الضمير كيف يعيشون في سلام مع أرواحهم :

كيف ينجوا الأشرار من شقوة الروح وسوط الضمير بالمرصاد(١٣٢)

---

(١٢٨) أغنية للإنسان (٢) ــ الديوان ١ : ٤٢٦ .

(١٢٩) قصيدة ثلاث أغنيات عربية ــ شجرة القمر ــ الديوان ٢ : ٤٩٢ .

(١٣٠) قصيدة إلى العام الجديد ــ قرارة الموجة ــ الديوان ٢ : ٢٥٠ .

(١٣١) أغنية للإنسان (٢) ــ الديوان ١ : ٤٢٤ .

(١٣٢) نفسه ١ : ٤٤٥ .

ونراها تستشعر بشاعة الإنسان في صورة تلك الطفلة التي توسدت أرض الشارع في الشقاء لتنام ، إنها رمز لسقوط الإنسان :

أيـــــام طفـــــولتها مرت في الأحــــــزان
تشريـــــد ، جوع ، أعــــوام من حرمــــــان
إحـــدى عشرة كانت حزنـــــا لا ينطفــــيء
والطفلـــــة جوع أزلي ، تعب ، ظمــــــأ
ولمن تشكـــــو ؟ لا أحـــــد ينصت أو يُعْنَــــي
البشريـــــة لفـــــظ لا يسكنـــــه معنــــى
والنـــــاس لفـــــظ لا يسكنـــــه معنــــى
والنـــاس قنـــاع مصطنـــــع اللــــون كذوب
خلـــف وداعتـــه اختبـــأ الحقــــد المشبـــوب
والمجتمـــع الـــبشري صريـــع رؤى وكـــؤوس
والـــرحمة تبقـــى لفظـــا يقـــرأ في القامـــوس(١٣٣)

وهذه المرأة الفقيرة البائسة التي ماتت في زقاق بغدادي كما يموت الملايين مثلها من البشر الذين نسميهم سواد الناس ، يولدون في صمت ، ويموتون في صمت ، لا تحرك حياتهم أو موتهم ضمير إنسان يحس الرحمة أو العطف :

ذهـــبت ولم يشحب لها خد ولم ترجـــف شفـــاه
لم تسمـــع الأبـــواب قصة موتها تروى وتــــروى
لم ترتفـــع أستـــار نافـــذة تسيــــل أسى وشجــــوا
لتتابـــع التابـــوت بالتحديـــق حتـــى لا تراه
إلا بقيـــة هيكـــل في الـــدرب ترعشه الذِّكـــر
نبـــأ تعثر في الـــدروب فلـــم يجد مأوى صداه
فأوى إلى النسيـــــان في بعض الحفــــــر
يرثي كآبتـــــه القمـــــــر

---

(١٣٣) قصيدة النائمة في الشارع ــ قرارة الموجة ــ الديوان ٢ : ٢٧٢ .

والليـــــل أسلـــــم نفسه دون اهتمام للصبــــاح
وأتى الضيــاء بصوت بائعـــة الحلـــيب وبالصيــام
بمواء قط جائـــع لم تبـــق منــــه سوى عظـــام
بمشاجـــرات البائـــعين وبـــالمرارة والكفـــاح
بتـــراشق الصبيـــان بالأحجـــار في عرض الطريـــق
بمسارب الماء الملـــوث في الأزقـــــة ، بالريـــاح
تلهـــو بأبـــواب السطـــوح بلا رفيـــق
في شبـــــه نسيـــــان عميـــــــق(١٣٤)

وقصيدتها (الأرض المحجبة) ليست يوتوبيا الضائعة ، ولا هي أرض جبران المحجوبة ، بل هي أرض الواقع التي صورها عباقرة الكلام بأنها الجنة التي أُخرج منها الإنسان ، انتقلت إلى الأرض ، ثم لم يلبث شهداء الواقع أن رأوا فيها أبشع ما في الإنسان من أنانية واستغلال لأخية الإنسان :

صوروهـــا جنـــة سحريـــة	من رحيـــق وورود شفقيـــه
وأراقـــوا في رباهـــا صورا	من حنـان وتسابيـــح نقيـــه
ثم قالـــوا إن فيها بلسمـــا	هيأتـــه لجراح البشريـــه
وأردناهـــا فلـــم نظفـــر بها	ورجعنـا لأمانينـــا الشقيـــه

....

حدثونـــا عن رخـــاء ناعـــم	فوجدنـا دربنا جوعـا وعريـا
وسمعنـــا عن نقـــاء وشذى	فرأينـا حولنـا قبحـاً وخزيـــا
ورتعنـــا في شقـــاء قاتـــل	وكفانـا بؤسنـا شبعـا وريـــا
وعرينـــا وكسونـــا غيرنـــا	وكسبنا القيد والدمع السخيا

....

أيـــن تلك الأرض من حجبّهـــا	نحن شدناها برنات الفؤوس
وأجعنـــا في الدجـــى أطفالنـــا	لنغـذيها وجُدْنـــا بالنفـــوس

---

(١٣٤) قصيدة مرثية امرأة لا قيمة لها ـــ قرارة الموجة ـــ الديوان ٢ : ٢٧٣ ، ٢٧٤ .

وزرعنـــا وحصدنـــا عمرنـــــا   وجنينا ظلمـة الدهـر العبـوس
وسقينـــا أرضهـــا من دمنــــا   ومنحناهـا لأربـاب الكـؤوس(١٣٥)

وتتحول صور الآدميين في سقوطهم وبشاعة سلوكهم إلى عبيد وموتى وأسرى وتماثيل ، بل تمسخ قردة وضباعا شرسة تهز وجدان الشاعرة فتقول :

لا أريـد العيش في وادي العبيـد   بين أمـوات وإن لم يدفنـــوا
جثث ترسف في أسر القيـــــود   وتماثيـــل اجتـــوتها الأعين
آدميـــون ولكـــن كالقـــــرود   وضبـاع شرسة لا تؤمـــن(١٣٦)

وتصور السلوك الإنساني في بشاعة سقوطه بطرق متعددة ، حين يتوسل إلى إدراك غاياته الدنيئة بالرياء أحيانا ، والكبرياء المصطنع أحيانا أخرى :

وتظـل الحيـاة تخلق من وجهـــي قنـاعـا صلــــدا يفيـــض ريــــاء
جامـــدا باردا أصمـــا ويخفـــي   بعض شيء سميتـه كبريـــاء(١٣٧)

وحين ترى زيف بريق الأعين وابتسامات الشفاه ، واتخاذ الزهادة قناعا يستر الخطيئة والشر :

مَجَجْتُ الزوايا التي تلتوي
وراء النفوس
وراء بريق العيون
وأبغضت حتى السكون
وتلك المعاني التي تنطوي
عليها الكؤوس
معاني الصدى والجنون
معاني الخطايا التي تبرق
بريق النجوم
....

---

(١٣٥) قرارة الموجة ــ الديوان ٢ : ٢٧٥ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ .

(١٣٦) قصيدة في وادي العبيد ــ عاشقة الليل ــ الديوان ١ : ٤٨٢ ، ٤٨٣ .

(١٣٧) قصيدة كبرياء ــ شظايا ورماد ــ الديوان ٢ : ٣٦ .

كرهت الجفون التي تأسر
وخلف سماء ابتساماتها
لهيب الحقود
كرهت الأكف التي تعصر
وخلف حرارة رعشاتها
جمود كذل الحياه
على جثة تحت بعض اللحود
تعيث بها دودة في برود
كرهت ارتعاش الشفاه
برجع الصلاه
ففي كل لفظ خطيئه
تجيش بها رغبات دنيئه
وعفت طموحي وبحثي الطويل
عن الخير والحب والمثل العاليه
وحقّرت سعيي إلى عالم مستحيل(١٣٨)

لقد تحولت عيون البشر في سقوطهم وتمرغهم في الشر إلى محاجر جامدة أو إلى صفائح من زجاج ، وخلف جمال لونها الذي يضاهي لون السماء تختفي أدغال كثيفة من ظلمات الشر :

ووجدت أجفانا وليس لها بصر
وعرفت أهدابا شددن إلى حجر
وخبرت أقباء ملفعة بأستار الظنون
عمياء عن غير الشرور وإن تكن تدعى عيون
وعرفت آلافا وأعينهم صفائح من زجاج
زرقاء في لون السماء وخلف زرقتها دياج(١٣٩)

(١٣٨) قصيدة أغنية الملوية ــ شظايا ورماد ــ الديوان ٢ : ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ .

(١٣٩) قصيدة خرافات ــ شظايا ورماد ــ الديوان ٢ : ٨٨ .

— ٦ —

الإنسان والفناء :

إن صورة الإنسان في شعر نازك الملائكة لا تكتمل دون الحديث عن تلاشي الإنسان وفنائه ، وهذا الفناء نتيجة محتومة لخطيئتة الأولى التي أخرجته من جنة الخلد ، وعرضته لتجربة الحياة على الأرض ، متحملا سقطته وشرور نفسه التي أطاعت الشيطان في إغوائه له . والموت مع بشاعته ليس عقوبة ، وإن كانت نازك تقول : « الموت يلوح لي مأساة الحياة الكبرى ، وذلك هو الشعور الذي حملته من أقصى صباي إلى سن متأخرة »(١٤٠) . وهي ترى أن بداية الإنسان في الأرض مثلما كانت مأساة فإن نهايته مأساة أيضا :

ما أفظـــع المبـــــدأ والمنتهى   ما أعمق الحزن الذي نحمـل(١٤١)

ولكنها تؤمن في الوقت نفسه بقول « شوبنهاور » : « وإن أعظم نعيم للناس جميعا هو الموت » . وربما وجدت في الموت أمنا لا تجده في الحياة :

عدت أخشى الحيـاة أفــرق منها   وأراهـا دعابــة لا تطـــاق(١٤٢)

وليس هناك تناقض بين النظرتين ، فليكن الموت مأساة للإنسان لأنه أمر مفروض عليه ، خارج عن إرادته ، ولكنه في الوقت ذاته ، ومع ما ذهبت إليه الشاعرة من شقاء الإنسان في حياته ، سبيل للراحة من عناء الحياة ورحلتها الشاقة المريرة ، التي تزيد مرارتها على حلاوتها بما يشير إلى فقدان التعادل والتوازن بين خيرها وشرها .

ويتميز الموت على الحياة بأنه الخلد :

يـا لأسطـورة الخلـود فمـا الخلد غـير القبـور والآلام   (١٤٣)

كما أنه أول خطيئة يرتكبها الإنسان في الأرض حينما قتل قابيل أخاه هابيل ،

---

(١٤٠) الديوان ١ : ١ .

(١٤١) قصيدة المقبرة الغريقة ــ عاشقة الليل ــ الديوان ١ : ٥٢٩ .

(١٤٢) أغنية للإنسان (١) ــ الديوان ١ : ٢٦٠ .

(١٤٣) مأساة الحياة ــ الديوان ١ : ٧١ .

وهذه الخطيئة :

إنها لعنة السماء على العالم مسدولة الرؤى مكفهره[١٤٤]

وسيظل شبحها مخيما على الحياة البشرية ، ونهجا تسير على خطاه ذرية آدم في خلال العصور :

ــ إن يكن من فقدت أول مقتول فلأيا سيقتل العشرات[١٤٥]

ــ إن يكن من فقدت أول مقتول على الأرض فهو ليس الأخيرا[١٤٦]

ــ إنها اللعنة القديمة أبقت في عروق الأبناء نبض الجريمه[١٤٧]

وتصور نازك في صدق وقع الموت العنيف على الإنسان :

صوت ماتت رن في كل مكان

هذه المطرقة الجوفاء في سمع الزمان

صوت ماتت خانق كالأفعوان

كل حرف عصب يلهث في صدرك رعبا

ورؤى مشنقة حمراء لا تملك قلبا

وتجنى مخلب مختلج ينهش نهشا

وصدى صوت جحيمي أجشا

هذه المطرقة الجوفاء ماتت[١٤٨]

والموت علامة الضعف البشري : شهد الموت بضعفي البشري[١٤٩]

ونجد ذكر الموت في عالم نازك الشعري كثير التردد ، لا يغيب حتى في عناوين قصائدها : عيون الأموات ، أنشودة الأموات ، بين فكي الموت ، المقبرة

---

(١٤٤) نفسه ١ : ٤٢ .

(١٤٥) نفسه ١ : ٤١ .

(١٤٦) أغنية للإنسان (٢) ــ الديوان ١ : ٣٧٥ .

(١٤٧) أغنية للإنسان (١) ــ الديوان ١ : ٢٧٠ .

(١٤٨) قصيدة الخيط المشدود في شجرة السرو ــ شظايا ورماد ــ الديوان ٢ : ١٩٤ .

(١٤٩) قصيدة في وادي العبيد ــ عاشقة الليل ــ الديوان ١ : ٤٨٢ .

الغريقة ، قلب ميت ، قبر يتفجر . وهي لا تفتر عنه في مراثيها لأعزاء تعرفهم ، أو لبشر مجهولين ، أو في مناسبات يسود فيها الموت : ثلاث مراث لأمي ، إلى عمتي الراحلة ، مرثية غريق ، الشهيد ، مرثية امرأة لا قيمة لها ، مرثية للإنسان ، مرثية في مقبرة ريفية ، مرثية يوم تافه ، جنازة المرح ، الكوليرا .

وتقول نازك إن للموت سجلا ممتداً عبر الزمن ، فقد نشأ مع الخلق في الأرض ، وبقي بعد أن أهلك أجيالا وأمما :

جاء من قبل أن تجيئي إلى الدنيا ملايين ثم زالوا وبادوا (١٥٠)

وهو يدعو إلى التشاؤم الكثيف ، فما جدوى الحياة إذن إذا كان مصير الإنسان محتوما إلى الفناء :

كل ما في الحياة يُنهى إلى القبر فما مجدها وما جدواها (١٥١)

وهي ترى معاني الفناء ماثلة في كل ما تراه :

ومعاني الفناء ألمحها حولي في كل ما تراه عيوني (١٥٢)

ويحس الإنسان أن عليه دورا يؤديه فإذا بلغ نهايته انتظر إسدال الستار :

ودوى الأجراس ينذرنا أنا انتهينا من دورنا المحموم (١٥٣)

والإنسان مدفوع إلى نهايته برغبة باطنية ملحة ، برغم كل ما يبدو من تشبثه أحيانا بالحياة :

إن شيئا في عمق أنفسنا يجذبنا للممات شيئا مكينا (١٥٤)

وربما دعا ذلك كله الإنسان إلى التساؤل عن المصير بعد الموت :

أبدا أسأل الليالي عن الموت وماذا ترى يكون المصير (١٥٥)

---

(١٥٠) مأساة الحياة ــ الديوان ١ : ٢٣ .

(١٥١) ترجمة مرثية في مقبرة ريفية ــ عاشقة الليل ١ : ٦٧٤ .

(١٥٢) مأساة الحياة ــ الديوان ١ : ٢١١ .

(١٥٣) قصيدة أجراس سوداء ــ شظايا ورماد ــ الديوان ٢ : ١٠٧ .

(١٥٤) نفسه ٢ : ١٠٨ .

(١٥٥) مأساة الحياة ــ الديوان ١ : ٢٦ .

وعن علاقة المبدأ بالمنتهى ، أو الحياة بالفناء ، وهنا نجد نازك تؤمن بدورة الحياة والفناء واتصالهما الوثيق في تاريخ البشرية ، تقول :

وغدا من دمي غذاؤك يا صفصاف ياتين أي ثأر رهيب
ذاك دأب الحياة تسلب ما تعطيه بخلا ، لا كان ما تعطيه(١٥٦)

وتقول كما قال أبو العلاء المعري من قبل :

وتمشي الأحياء فوق بقايانا وداسوا عظامنا ودمانا(١٥٧)

وتقول أيضا :

وغدا تدفعني الأرض سحابا للفضاء
ويذيب المطر الدفاق دمعي ودمائي
ما أنا إلا بقايا مطر ملء السماء
ترجع الريح إلى الأرض به ذات مساء(١٥٨)

ودورة الحياة والفناء هي في رأيي الفلسفة التي تقوم عليها قصيدتها (يحكى أن حفارين) وهنا أختلف مع الصديق الدكتور عز الدين اسماعيل في تحليله لهذه القصيدة ورأيه بأن (الموت نتيجة غير منطقية بالنسبة للحياة ، لأنّ الحياة والعمل من أجل الحياة لا يمكن أن يستتبعا الموت ، وهذه هي المفارقة الحقيقية ، المفارقة الكبرى التي يقوم عليها الوجود . ولو لم تكن مفارقة ، وكان الموت نتيجة طبيعية للحياة ، لما نسي الحفاران أن يحفرا لنفسيهما قبرا ، وحفرا قبور الموتى مهنتهما)(١٥٩) .

فهناك وحلة بين الموت والحياة ، فالحياة تنبثق من الموت كما يظهر النبت الحي من البذرة الهامدة ، والموت ليس له وجود بغير الحياة . واذا عدنا

---

(١٥٦) أغنية للإنسان (٢) ــ الديوان ١ : ٣٧١ .

(١٥٧) مأساة الحياة ــ الديوان ١ : ١٩١ .

(١٥٨) قصيدة على وقع المطر ــ عاشقة الليل ــ الديوان ١ : ٥٩١ .

(١٥٩) الشعر العربي المعاصر ــ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ــ نشر دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ــ القاهرة ــ ١٩٦٧ : ٣٦٠ ، ٣٦١ .

للقصيدة وجدنا أن بدايتها (الزمان يسير) للدلالة على هذه الدورة التي أشير إليها ، ثم نجد التلازم بين الموت والحياة في قول الحفارين :

نحن نبكي هنا
والزمان يسير
نحفر الأرض ، نبحث عما أضعنا هنا
والزمان يسير

واستمر الحفاران في عملهما الذي يجمع الموت والحياة في قرن واحد في كل الظروف ، فقد حفرا في الشتاء والخريف ، في التراب ، في الضباب ، وتمضي دورة الحياة والموت في القصيدة كلها ، حتى بعد أن ماتا ، فالشاعرة تقول :

والزمان يسير
ويجر رفاتهما في الرمال
ويرى الرجل الميت الحي يطوي الليال
شاردا مفردا
لم يعد يحتويه مكان
أو زمان
إنه قد أضاع الغدا
وتبقى له الأمس والميتان
واستمر يسير الزمان ...(١٦٠)

أما قصيدة (غسلا للعار) فنرى فيها الشاعرة تعطى شبح قابيل بعدا اجتماعيا يقوم على السخرية المرة ، لا من قضية الدفاع عن العرض في عالمنا العربي حين تقع الفتاة في الإثم ، بل من التناقض الذي يبيح للرجل مالا يبيحه للمرأة ، فهو لا يتورع عن القتل (غسلا للعار) ويفخر بذلك ، ويحتفل به بالانكباب على ملذاته وقضاء شهوته :

ويعود الجلاد الوحشي ويلقى النـاس

---

(١٦٠) قصيدة يحكى أن حفارين ــ قرارة الموجة ــ الديوان ٢ : ٣٢١ ــ ٣٢٦ .

العار ، ويمسح مديته ــ مزقنا العار
ورجعنا فضلاء ، بيض السمعة أحرار
يا رب الحانة أين الخمر وأين الكاس
ناد الغانية الكسلى العاطرة الأنفاس
أفدى عينيها بالقرآن وبالأقدار
املأ كاساتك يا جزار
وعلى المقتولة غسل العار (١٦١)

إن الإنسان في شعر نازك الملائكة ماثل ببدئه وانتهائه ، بخيره وشره ، بمثُله وانحطاطه ، بعقله وعاطفته وغرائزه ، بارتفاعه وسقوطه ، وهو ــ كما رأينا ــ ليس إنسانا مطلقا مجردا في كل حين ، وليس دائما إنسانا محددا ذا واقع مادي ، ليس هو الإنسان الذي تصنعه المذاهب الأدبية أو الاجتماعية المتصارعة على عينها ، ولكنه الإنسان الذي أحسته الشاعرة في نفسها بحيث لا نستطيع أن ننكره بدعوى غلبة الحزن والتشاؤم ، لأننا لا نستطيع أن ننكر أنفسنا كما نتمثل هذا الإنسان فيها ، ووظيفة الشاعر كما أدتها نازك بصدق هي التي عبر عنها « جوته » بقوله :

وعندما يخرس الإنسان في بلائه
يمنحني الله قدرة التعبير عن شقائه

(١٦١) ديوان قرارة الموجة ــ الديوان ٢ : ٣٥٢ .

شاعران أمام الموت .. لوركا ونازك الملائكة

الطاهر أحمد مكى
كلية دار العلوم ـــ جامعة القاهرة

— ١ —

كلاهما ينتمي إلى وطن مختلف ، وإلى لغة مباينة ، وإلى حقبة غير الأخرى ، وإلى مذهب فني مستقل ، ومع ذلك فسوف يلتقيان عند أشياء ، ويختلفان في غيرها ، اختلافا شديدا ، وهذا الاختلاف الشديد دليل قرب ، وملمح تلاق ، وليس وليد تناقض أو ابعاد ، لأن طرفا الدائرة يلتقيان عند نقطة ، ويفترقان عندها أيضا ، والميلاد مفارقة العدم واقتحام الوجود ، والموت — على النقيض — مفارقة الوجود إلى العدم ، فالوجود والعدم طرفا نقيض يلتقيان للحظة ، وكلاهما نهاية مادة وبداية أخرى .

أما أولهما ، فيدريكو غرسية لوركا ، فأندلسي من إسبانيا ، ويكتب شعره في الأسبانية ، وجاء إلى الحياة مع آخر القرن الذي مضى ، أو إن شئت الدقة في عام ١٨٩٨ ، من أسرة مستورة في « عين البقّارين » ، قرية من أعمال غرناطة ، وعلى مقربة منها ، تعبق بآثار الماضي العربي ، وتتنسم تقاليده وبقاياه ، وتعيش على كثير من تراثه في الحياة والعادات ، وفي ألوان من الحرف والمهن ، وحتى في تخطيط الشوارع والبيوت وأسماء القرى .

وقد درس لوركا في كليتي الآداب والحقوق في جامعة غرناطة ، وفي عام ١٩١٩ غادرها إلى مدريد ، وأقام في المدينة الجامعية ، وظل بها دون أن يقطع صلته بمسقط رأسه ، وسرعان ما لمع اسمه في المدينة شاعرا موهوبا وواعدا ، فأصبح موضع رعاية كل الذين سبقوه على الطريق ، وموطن الحفاوة والتقدير في كل المنتديات الأدبية . ولم يمض مع دراسته الجامعية حتى النهاية وإنما ضاق بها فتركها ، وأخلص نفسه للشعر والمسرح ، وبدأ نشاطه قويا ، يقيم الحفلات

المسرحية المحدودة والخاصة ، ويقرأ الشعر على أصدقائه الخلّص ، ويكتب كثيرا . وفي عام ١٩٢٩ سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، وقضى في نيويورك نحو عام ونصف ، كان ذا أثر بالغ في تطوره الفني ، وفي تعميق فكره الاجتماعي ، ومنها عرج على كوبا ، وأمضى هناك شهورا ، وحين عاد منها إلى وطنه عهدت إليه الحكومة الجمهورية بأن يشرف على المسرح الشعبي . وسافر أيضا إلى الأرجنتين وأورجواي عام ١٩٣٣ في رحلة قصيرة ليشهد عرض عدد من مسرحياته في مدن الدولتين وعاصمتيهما للمرة الأولى .

ومع بداية الحرب الأهلية (١٩٣٦ ــ ١٩٣٩ م) رحل لوركا من مدريد إلى غرناطة في ١٦ يولية ، على غير نصيحة كل أصدقائه ، وبعدها بشهر واحد اقتحم بيته ثلاثة أشخاص ، محام وضابط ونائب في البرلمان ، وبعد ليلة واحدة اغتالوه فجرا مع آخرين ، قامت بالعمل الأجرامي جماعة كاثوليكية ، اتهمت الشاعر العظيم بأنه تقدمي :

جئت إلى هذا العالم بعينين
وبدونهما أمضى
يا إله الآلام العظيمة !
ثم
مصباح ولحاف
على الأرض
كم أتمنى أن أصل
حيث وصل الطيبون
ــ ووصلت يا إلهي !
ولكن ، ماذا بعد ...

بدأ لوركا يمارس مهنة الكتابة ولما يزل فتى طريا . ففي غرناطة نفسها نشر كتابه الأول « انطباعات ومناظر » عام ١٩١٨ ، وهو دون الثامنة عشرة من عمره ، وكتبه نثرا ، وجاء وليد رحلة مدرسية قام بها مع رفقة من زملائه وأساتذته إلى مقاطعة قشتالة في وسط شمال إسبانيا ، وهو كتاب تقليدي ، يمثل

اتصال روح شاعر شاب من الجنوب بقشتالة في الشمال ، بعد أن قرأ عنها الكثير في كتابات الأدباء ، والشعراء على أيامه ، وبعد أن سمع الكثير عنها ، حكايات من جداته وعجائز القرية ، فقد كانت قشتالة الدولة التي اضطلعت بالنصيب الأوفر ، تخطيطا وتمويلا وقتالا ، في إخراج المسلمين من غرناطة ، وهو أمر إن أسعد قشتالة وأثراها ، فقد أذل غرناطة وأشقاها ، ولا يزال ....

وبعد كتابه الأول نشر ديوانه الأول « القصائد » في مدريد عام ١٩٢١ ، ولمّا يمض على وصوله اليها غير عامين ، وهو مجموعة مختارة من شعره ، ورغم أن موسيقاها رنتّ في آذان القراء يومها بأنغام غير مألوفة ، غريبة وسهلة ، إلّا أن محتواها كان غنيا ، وتضمنت عددا من القصائد بالغة الروعة ، وجاءت أهميتها من أمرين جوهريين : أصالة الشاعر في بناء قصائده ، متجاوزا الأنغام التي كان يعرفها الشعر الإسباني على أيامه ، واحتواء كل العناصر الشعرية ، من حيث الموضوعات والصور ، مأساة وشعورا ، وحتى بعض الحدس الميتافيزيقي ، وهي عناصر تطورت عنده فيما بعد ، وأخذت في قصائد تالية صورا أشد دقة وصفاء . ونلمح من خلال قصائده هذه أنه كان يقاوم بقايا البرناسية التي أشاعها روبين داريو (١٨٦٧ ــ ١٩١٦) ، وخوان رامون خمينيث (١٨٨١ ــ ١٩٥٨) ، وكلاهما كان على أيامه نموذجا يحتذى في الشعر[١] .

وبعد ذلك نشر ديوانه « أغنيات » في مدينة مالقة ، من كبريات مدن الأندلس ، عام ١٩٢٧ ، وضم القصائد التي قالها فيما بين عامي ١٩٢١ و ١٩٢٤ . وفي عام ١٩٢٨ ، نشر في مدريد « الديوان الغجري » ، وهو

---

(١) عن البرناسية انظر الفصل الخاص بالمذاهب الأدبية في كتابنا : الشعر العربي المعاصر ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٣ .

وعن روبين داريو انظر : محمود علي مكي ، الشعر الإسباني ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الرابع ، العدد الثاني ، يولية ــ سبتمبر ١٩٧٣ ، الكويت ، ص ٤٦٦ وما بعدها .

وعن خوان رامون خمينيث انظر : عباس محمود العقاد ، شاعر أندلسي وجائزة عالمية ، دار المعارف بالقاهرة ، الطبعة الاولى ١٩٤٥ .

الذي وطد شهرته في عالم الشعر ، وفيه يخلط بين ما هو حقيقي وما هو أسطوري ، ويمزج بين الأهواء الإنسانية والحقائق الكونية ، ويجمع بين اللغة الشعبية والأساليب العالية المثقفة ، وتتجاور فيه الشخصيات الغجرية وما هو مستمد من التوراة . وفي عام ١٩٣١ نشر في مدريد « قصيدة الغناء الأندلسي » ، وجاءت تعبيرا شعريا رقيقا عن الروح الأندلسي الصافي ، في الإيقاع والمحتوى ، وتنضح بروح طفولي عذب ، وتتلاقى فيه كل عناصر الدراما ، من الموت والحزن والصراع ، والأنين والدموع والشكوى ، والصلب والقهر والخناجر ، ويمتزج فيه ما هو شعبي من التراث ، أو عفوي يعكس مشاعر لوركا وذاته .

ومن رحلته إلى الولايات المتحدة ، جاء ديوانه « شاعر في نيويورك » ، وكان إقامته فيها أقسى فترة مرت عليه في حياته ، فقد شهد عن قرب معاناة الزنوج بخاصة ، والملونين بعامة ، والقادمين من بلاد فقيرة ، وأدرك التناقض المريع بين المشاعر البدائية والفراغ العميق الذي تخلفه حضارة الآلة ، حين تسيطر على كل شيء ، فتحطم القيم الإنسانية العالية ، وتجعل الكلمة الأولى للدينار ، وتورث الإنسان القسوة وخواء الداخل ، وهي مظاهر نقلت ديوانه من « الشعبية » إلى السريالية ، وجاء صدى للصدام العنيف بين مشاعره والعالم الامريكي الذي عاش فيه .

وفي عام ١٩٣٥ نشر مرثيته لمصارع الثيران اجناثيو شانجه ميخياس ، وفي السنة التالية نشر آخر ديوان طبع في حياته ، وهو « ست قصائد جليقية » ، أما ديوانة « تماريت » فلم ينشر الّا بعَدَ موته ، رغم أنه نظم قصائده في صيف عام ١٩٣٥ ، وتدور حول الحب والموت ، وأبدعه بعد أن قرأ مجموعة رائعة من الشعر العربي الاندلسي كان المستشرق الإسباني إميليوغرسية غومث قد ترجمها إلى اللغة الإسبانية في أسلوب شاعري رقيق . وقد أبدعها وهو في عزبة صديق له تحمل الاسم الذي أعطاه للديوان ، وأمضى وقته فيها يقرأ الشعر الأندلسي ، ويتأمل حدائق الحمراء ، فجاءت قصائده الإسبانية تتضوع أريجا عربيا .

ولكن لوركا لم يكن شاعرا فحسب ، وانما كان أيضا كاتبا مسرحيا عظيما ، وعدد لا بأس به من مسرحياته مترجم إلى اللغة العربية ، وهذا الجانب لا يدخل بالطبع في نطاق دراستنا هنا .

— ٢ —

وأما نازك الملائكة فعربية من العراق ، ولدت في بغداد عام ١٩٢٦ ، ودرست في دار المعلمين العالية ، وحصلت منها على شهادة الليسانس في اللغة العربية وآدابها ، وفيما بعد درست الأدب المقارن في جامعة ويسكونسين ، وحصلت منها على شهادة الماجستير عام ١٩٥٦ ، وعادت منها لتعمل أستاذة في دار المعلمين العالية في بغداد ، ومنها انتقلت إلى جامعة البصرة ، وهي تقوم الآن بالتدريس في كلية الآداب في جامعة الكويت ، وقد رأت أن تعمق معارفها في مجال النغم الشعري فدرست الموسيقى في مركز الفنون على امتداد ستة أعوام .

جاءت نازك إلى الحياة حين كانت شهرة لوركا تسد الأفق ، وأعطت أول إبداعها حين كان شاعر إسبانيا الكبير قد فارق الحياة منذ عشر سنوات ، ولا تزال — أمد الله في عمرها — تثرى حياتنا الأدبية شاعرة وناقدة ، وتضيف إلى رصيدها في العطاء تجارب أنضجها الزمن ، وصقلتها المحن ، محن قومها وهموم أمتها ، وأمامها الكثير الذي تقوله ، ونؤمله منها ونرتجيه .

وهي تنتمي إلى المدرسة الرومانسية إبداعا ، ولا علينا بعد ذلك أن تقع نظرتها في الفن وإلى المذهب نفسه حيث تشاء ، لأن ما يعنينا هنا أن الموضوع الذي نعرض له وليد هذا المذهب عندها ، طبيعة وعفوية ، وليس تقليدا أو وليد درس وبحث. ذلك أن الرومانسية حالة نفسية أكثر منها مذهبا فنيا ، وهي تتدفق في إبداع الشاعر نغما حزينا ، وفكرا متشائما ، نتيجة المرارة والخيبة ، وفي أعقاب المحن والأزمات .

وليس أكثر من هموم الشاعر العربي ومحنه ، اذا كان مواطنا ملتزما ، وفنانا صادقا ، في فترة من أحرج فترات التاريخ العربي .

وإذا كان لوركا قد غيّر اتجاه الشعر في أمته مضمونا وتركيبا ولغة ، ودفع به في قنوات جديدة كان هو صاحبها ومبدعها ، فإن نازك الملائكة قامت بدور شبيه في مجال الشعر العربي . لقد اقتضت منها خطواتها الأولى ألّا تتخلى عن القافية وإليها يعود جانب كبير من موسيقى الشعر ، وأن تبقى على العروض العربي ، وهو باق خالد لا سبيل إلى تجاهله ، لكنها ما لبثت أن حررت نفسها من القافية الواحدة ، وآثرت أن تجيء بكل بيتين في قافية مستقلة ، والتزمت ذلك في ديوانها الأول « مأساة الحياة » ، وأبدعته فتاة في مطلع الشباب لما تتجاوز الثانية والعشرين ربيعا من عمرها ، وفي ديوانها الثاني « أغنية للإنسان » ، وفي الجانب الأكبر من ديوانها الثالث وهو بعنوان « أغنية للإنسان » أيضا ، ولكنها ابتداء من « أنشودة الرياح » بدأت تجعل القافية رباعية حتى آخر الديوان ، وهذه الدواوين الثلاثة لها قصة وتاريخ أوردتها الشاعرة في مقدمة الديوان الأول منها . وفي ديوانها « عاشقة الليل » لم تلتزم خطا معينا في قوافيه ، فهي تأتي ثنائية ، أو ثلاثية ، أو رباعية ، أو سداسية ، أو ثمانية .

وكما أن لوركا تطور من « الشعبية » في دواوينه الأولى إلى السريالية في ديوانه « شاعر في نيويورك » ، كذلك تطورت نازك من البيت ذي الشطرين ، يلتزم عروضنا العربي في دقة ، وقوافيه كما رسمها القدامى ، وإن تعددت ، إلى شعر التفعيلة الذي لا يلتزم قافية محددة ، وإن لم يهملها تماما ، وهي وجهة نظر عرضتها في مقدمة ديوانها « شظايا ورماد » ، وصدر عام ١٩٤٩ ، ودافعت عنها بشدة ، ولكنها تراجعت عنها فيما بعد ، لم تتنكر لها تماما ، وإنما رأت أنها لا يمكن أن تحل مكان عروض الخليل(٢) . والحق أن قصائد الديوان لم تكن كلها من شعر التفعيلة ، فقد جاءت عشر قصائد فيه

---

(٢) انظر : نازك الملائكة ، الأعمال الكاملة ٤١٧/٢ . ومقدمة ديوانها « للصلاة والثورة » ، ص ٩ .

من هذا اللون ، على حين تنتمي بقية أشعاره إلى الأوزان الخليلية[٣] ، وبعض هذه القصائد من البحر الخفيف ، ولو أن الشاعرة كتبتها على نحو راعت فيه المعنى وحده استجابة لدواعي الطباعة ، فظنها الناس شعرا حرا[٤] . وكان هذا هو ما سلكته أيضا في ديوانها « قرارة الموجة » ، وصدر عام ١٩٥٧ .

وعادت الشاعرة في ديوانها « شجرة القمر » ، وصدر عام ١٩٦٨ ، إلى نظام الأبيات الثنائية القافية ، وبخاصة في القصيدة الأولى منه ، والتي حمل الديوان عنوانها ، وهي حكاية مصدرها مقطوعة إنجليزية وقعت عليها في مجموعة شعرية للأطفال ، فاتخذت منها نواة لحكاية عربية شعرية ، وفيه قليل من الشعر الحر ، وأما ديوان « للصلاة والثورة » ، وصدر عام ١٩٧٨ ، ويحمل القصائد التي نظمتها الشاعرة خلال عام ١٩٧٣ باستثناء قصيدة قبة الصخرة اذ تعود إلى آخر العام الذي سبق نظمه ، فجاء كله من الشعر الحر ، ما عدا قصيدة « الخروج من المتاهة » ، فهي من شعر العروض الخليلي .

وجاء ديوان نازك الأخير « يغير ألوانه البحر » من الشعر الحر كله ، ويضم القصائد التي قالتها عام ١٩٧٤ ، وصدر في بغداد عام ١٩٧٧ ، قبل أن يصدر ديوان « للصلاة والثورة » .

لسنا هنا بصدد تتبع دواوين نازك الملائكة وتاريخ صدورها ، وإنما أردنا أن نضع يدنا على نقطة تطور الإبداع شكلا عندها ، وهي نقطة يلتقي فيها الشاعران أيضا ، فقد انتقل لوركا من الشعبية إلى السريالية ، إلى العربية في آخر دواوينه ، ولو أنه ظل وفيا لأدق قواعد العروض الإسباني وقوافيه حتى آخر بيت شعر قاله .

وإذا كان لوركا قد اتجه إلى المسرح أيضا ، في بلد تعود تقاليده المسرحية إلى زمن سحيق ، فإن نازك اتجهت أيضا إلى جانب آخر ضرب فيه العرب بحظ

---

(٣) نازك الملائكة ، الأعمال الكاملة ، ٤١٧/٢ .

(٤) المصدر السابق ، ٤١٤/٢ .

وفير ، وهو النقد ، ودراسات العروض ، فكان لنا معها دراستها عن الشاعر علي محمود طه ، وكتابها الذائع الصيت ، « قضايا الشعر العربي المعاصر » .

ـ ٣ ـ

ولكن ... ما الذي يجمع بين الشاعرين ، ويجعلنا نضعهما في مجال المواجهة ، أو الموازنة ، رغم عدم التلاقي بينهما تاريخيا ؟ إذ لا يمكن القول أو حتى الظن ، بأن نازك الشاعرة العربية قد تأثرت بلوركا الشاعر الإسباني ، رغم أنها مثقفة في اللغة الإنجليزية ، ولها قراءاتها الواسعة في الشعر الإنجليزي ولعلها وجدت للوركا صدى في الولايات المتحدة الأمريكية ، لأن هذه ترجمت كل دواوينه ومسرحه إلى اللغة الإنجليزية ، وهي معجبة به إلى حد كبير . ومع هذا فإن عدم اللقاء لا يحول دون المقارنة بينهما ، في المذهب الأمريكي للمقارنة على الأقل ، وعند بعض الاتجاهات الفرنسية المعاصرة ، لأن المقارنين الأمريكيين لا يشترطون للمقارنة بين أديبين كبيرين ، أو شاعرين عظيمين ، أو حتى من درجة أدنى ، أن يكون بينهما لقاء ، وأخذ وعطاء ، وإنما يكفي أن يتفقا ، أو يختلفا ، بازاء موقف مشترك . وهي نظرية تقوم أساسا ، أو يمكن تبريرها ، في ضوء ما يسمى بوحدة النبع في الفن[٥] .

نحن ندرك بداهة أن من السهل أن نقارن حين نضع يدنا على التأثير المباشر ، أو غير المباشر ، الذي وراء العمل الأدبي المتأثر ، أو اللاحق ، ولكن دراسة مصادر العمل وسوابقه لم تعد تمثل النموذج الوحيد للمقارنة الأدبية ، لأن هذه تهتم أيضا ، وباتفاق كل المذاهب ، ودون معارضة من أحد بدراسة الموضوعات في جملتها ، كالموجات الأدبية ، والملامح الأسلوبية ، والشخصيات ، والنماذج الأدبية ، والمواقف ، وغيرها . فنحن نستطيع ــ

---

(٥) بسطنا القول عن هذا الاتجاه في كتابنا : « الأدب المقارن » ، أصوله وتطوره ومناهجه ، ويصدر عن دار المعارف مع نهاية عام ١٩٨٣ .

مثلا — أن ندرس الرومانسية الأوروبية أو شعر الليل في الأدب الأوروبي ، أو شعر الأطلال ، أو بناء الموشحات ، أو مصرع الحسين في الأدب الاسلامي بلغاته المختلفة ، من عربية وتركية وفارسية وأوردية وغيرها ، أو أن ندرس شخصية عنترة في الأدب العربي والآداب الأفريقية ، وكلها موضوعات تدخل في نطاق الأدب المقارن ، ولكنها لا تنهض بالضرورة على قاعدة التوثيق التاريخي لعوامل التأثير والتأثر ، ولا تقف عندها طويلا ، وإن كانت في الوقت نفسه لا ترفضها إذا وقعت عليها .

وإذا صح أن المقارن يدرس كل ما هو مشترك ومتشابه ، فيمكن أيضا أن يدرك كل ما هو جديد ومختلف ، وكلاهما إذا وجد يستدعي المقارنة ، ويدعو إلى دراسة الدوافع وراءه ، من حيث الأسلوب أو الأفكار أو التأريخ ، وقد اختار العالم الألماني أورباخ Auerbach أن يدرس في روعة مختارات من الأدب العالمي لكي يقف من ورائها على تطور الأدب وحركة سيره .

ومثل هذا المذهب يفتح الباب على مصراعيه للحدس منهجا في العمل ، ويكفي معه أن ينبثق في أعماق الباحث أن بين اثنين قرأ لهما ، أو وقف عندهما ، وجها من المشابهة أو المفارقة تتطلب المقارنة حتى يقوم بها ، ويتوقف كل شيء بعد ذلك على ذكاء الباحث وكفاءته الشخصية ، وما يتمتع به من ثقافة واسعة ، ومعرفة عريضة ، وموهبة نقدية رهيفة . ولكن العلم — إذا كان ممكنا أن نتحدث عن علم — لا يمكن أن يخضع لهوى في النفس ، أو مجرد حدس ، وما من باحث في الحقيقة يرى أن يقف عند هذين الأمرين ، وكل ما هناك أنهما يصلحان نقطة انطلاق نحو غاية ، وبالاستمرار والمتابعة ، والاحتكاك بالوقائع والمادة ، سوف يتطور الأمر إلى ايجاب يمسك به الباحث أو سلب ينتهي إليه ، وكلاهما مفيد في عالم البحث والدرس . وواضح أن الحدس يعتمد بدءاً ، وربما أخيرا أيضا ، على أن كثيرا من الأفكار ، وحتى بعض الأساليب والتقنيات ، ذات أصول بعيدة ، ومشتركة ، وصالحة لكل العصور ، وفي كل اللغات .

انطلاقا من هذا الواقع نعرض لموقف الشاعر الإسباني والشاعرة العربية من

قضية الموت ، وهو ظاهرة إنسانية ، وجد مع الحياة نفسها ، ولكن الموقف منه يختلف ، أو يتفق ، تبعا لعوامل عديدة نفسية وبيئية ، وسنحاول فيما يلي أن نعرض للظاهرة نفسها ، وموقف الشاعرين منها .

— ٤ —

يقول الكاتب المسرحي الفرنسي المعاصر أوجين يونسكو : تشغلني قضية الموت منذ الطفولة ، فقد سألت أمي صغيرا عن موكب جنائزي كنت أشاهده للمرة الأولى فأجابتني : إن أحدا مات . فعدت أسألها : ولماذا ؟ فردت : لأنه كان مريضا . وفي هذه اللحظة اعتقدت أن الذي يتقي المرض لا يموت ، ولكنني أدركت فيما بعد أننا جميعا نموت ، مرضنا أو لم نمرض ، بل نحن نسعى حثيثا إلى الموت .. ذلك المجهول(٦) .

وتمضي الشاعرة نازك بالأمر بعيدا ، وتحاول أن تعطي لموت الشعراء العباقرة في سن فتية تعليلا رومانسيا ، فالموت يستبق اليهم قبل الآخرين لأن المبالغة في بذل القوى النفسية لا بد أن يؤدي بالشاعر ألى أن « يستنفد » قواه الروحية والشعورية في بضع سنين ، ثم يقف لاهثا فجأة ، ويضطر إلى أن يموت . فالانفعالية تشبه الاحتراق ، لأنها تجعل الشاعر ضعيفا ازاء مظاهر الحياة المحيطة به ، فكل جمال يعصف بقلبه ، وكل اتساق يملأ مشاعره بالحماسة الطافحة ، وهذه حالة تصبح فيها قيمة الأشياء المحيطة بالشاعر أغلى من حياته نفسها .

« ولعل هذه الحقيقة تبيح لنا أن نعتقد أن هذا الولع الذي صبه شعراؤنا على الموت كان يتضمن ادراكا باطنا سابقا للخاتمة المبكرة ، تسوقهم إليه ملاحظتهم الخفية لانعدام التوازن بين المبذول من طاقتهم العاطفية ، والرصيد الكامل منها في كل حياة إنسانية . وكأن الواحد منهم كان يشعر بأنه يقتل نفسه شيئا فشيئا حينما يسرف في طاقة الانفعال .

---

(٦) فتحي عشري ، دقات المسرح ، ص ١٧ .

« ومن ثم يتكون في حياة الشاعر الانفعالي مثلث من القيم ، زواياه الثلاث هي : الانفعال والشعر والموت . فالشاعر يحب الانفعال لأنه يؤدي إلى الشعر . على أنه يلاحظ أن الانفعال هو الموت ، لأن الأول طريق محتم إلى الثاني .. ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر ، حتى تصبح الألفاظ الثلاثة في معنى واحد ، إنها مرحلة ينعدم فيها الطريق بالغاية ، التي ينتهي إليها في وحدة متينة لا انفصام لها »(٧) .

وهو تعليل رومانسي وشاعري ، كما قلت ، ويرتبط بالعبقرية بعامة ، والشعراء المبدعون في مقدمة العباقرة ، ويجد له سندا في مأثور العامة عندنا ، حين يرحل الأطفال العباقرة عن الحياة مبكرين ، دون سبب واضح نلمسه ، فيتعزى الناس عن ذلك بجملة سائدة : « كان مولوداً للموت ! » . وهو مأثور لا تزال بقاياه قائمة ، فالأسر تخشى بقوة على النابهين من أبنائها حتى يومنا ، وتتوقع لهم الموت في كل خطوة .

ولا أظن الأمر كذلك على إطلاقه ، أو حتى في أغلبه ومجمله ، لأننا نجد شواهد واضحة تدعم الفكرة وتؤكد ما ذهبت إليه نازك الملائكة ، ونجد بالمقابل أيضا ما يوهن منها ويأتي عليها ، ويكون شاهد صدق على أن الأمر أشد غموضا مما نفكر أو نظن ، وقد بلغ شاعرنا لبيد من العمر ما ضاق به ، وسئم من الحياة وطولها ، وسؤال هذا الناس كيف لبيد ، وأرسل زهير بيته الشهير :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا ـــ لا أبالك ! ـــ يسأم

فالأمر لا يزال على غموضه إذن ! .

ومن الحق أن نقرر أن الشعراء ليسوا وحدهم الذين يتعرضون للموت مبكرين أحيانا ، ويعرضون له في إبداعهم مصورين ، وإنما تناولته الفنون كلها ، نغما أو تجسيدا أو كلمة ، مهما كانت الأداة ، لأن الحياة والموت وجهان لعملة واحدة لا انفصام بينهما ، وليس بوسع فنان مهما كان أن يدير

---

(٧) نازك الملائكة : قضايا الشعر العربي المعاصر ، الطبعة الرابعة ، ص ٣٠٤ ، ٣٠٥ ، بيروت ١٩٧٤ .

ظهره لقضية الوجود نفسها ، حتى لو حاول أن يتحاشى الحديث عن الموت ، غير أن الشعراء أكثر التصاقا به من غيرهم ، وأصبح التفكير فيه من سمات الرومانسية العربية ، ربما فرارا من التزمت والتقاليد ، وإحساسا بغيبة المثل الأعلى في مجتمعهم ، وبالظلم الفادح الذي ترزح تحته شعوبهم ، فهم يحاولون الهروب من الواقع إليها ، فرارا من قسوة الحياة التي يعيشونها ، يلقون بأنفسهم في أحضان المجهول تارة ، والماضي تارة أخرى ، أو بين عالم الحزن والكآبة والموت .

لقد اهتمت الرومانسية العربية عند ظهورها بالنزعة الذاتية الحزينة ، واستمر هذا الاتجاه قويا متدفقا ، تغذيه النكبات والمحن والمصائب ، وبدا جليا واضحا في أشعار الرومانسيين من شعراء عصر النهضة ، ولم يهدأ صوتا إلا مع النزعة الواقعية الاشتراكية التي بدأت تتسرب إلى العالم العربي أدبا وفكرا مع نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ ـ ١٩٤٥) ، حين تطورت مهمة الشاعر إلى مصور مناضل ، ومقاتل متفائل ، وأصبحت الكلمة أداة نضال وكفاح .

احتل الموت مكانا رحيبا في إبداع شعراء الجيل الأول من الرومانسين ، فعشقه عبد الرحمن شكري (١٨٨٦ ـ ١٩٥٨) ، وأولع به ، ومزج أفكاره عن الموت بإدراكه الحسّي ، ورآه مخلصا للإنسانية من الألم ، وصاحبا حميماً ، وملاذاً لكل طارق ملهوف ، وخصه بقصائد كاملة في ديوانيه ، منها : الجمال والموت ، والنساء في الحياة والموت ، والموت والنخيل ، وخطرات في الحياة والموت وغيرها .

ورثى إبراهيم المازني (١٨٩٠ ـ ١٩٤٩) ابنته بقصيدة عنوانها : « الأزاهير الميتة » ، تأثر في مضمونها بقصيدة الشاعر الإنجليزي وليم كلين بربانت (١٧٩٤ ـ ١٨٧٨) « موت الأزهار » ، وكتب قصيدته « فتى في سباق الموت » احتذى فيها الشاعر الإنجليزي توماس هو (١٧٩٩ ـ ١٨٤٥) حتى أنه اتهم بسرقتها ، وكتب عن « أحلام الموتى » ، و « بعد الموت » ، وقصائد أخرى عنه .

وكان علي محمود طه (١٩٠١ ـــ ١٩٤٩) ، الرائد الثالث الذي تغنى في مصر بالموت ، بعد عبد الرحمن شكري والمازني ، وحفل شعره باهتمام واضح بقضية الموت ، وتجلى ذلك قويا في قصيدته « صخرة الملتقى » ، وفيها يعاني من التفكير في حقائق الحياة ، حيث لا يجد مايبل ظمأه إلى المعرفة ، ويرضى أسئلته الحيرى ، وتتراءى الحياة حوله قاتمة ، تطوقه الوحدة ، ويحاصره القلق ، ويتساءل دون جدوى عن حقيقة الحياة والخلود . وتفيض قصيدته « الله والشاعر » بخواطر حادة عن الوجود والموت والألم ، وفيها يمزج بين عواطفه الثائرة وقلقه الحسي ، وهي قصيدة تلتقي معها ، في جوانب منها ، قصيدة نازك الملائكة « مأساة الحياة » ، من حيث المضمون ، ومن حيث الشكل ، حيث يستقل كل بيتين بقافية متميزة ، وهي مشابه أظن ، وأود ، أن غيري قد تعرض لها في هذا الكتاب .

هؤلاء الشعراء الذين أتينا على أسمائهم ، واتخذنا منهم المثل ، لأنهم كانوا معالم هادية ، لم ينفردوا دون غيرهم بالسير في هذا الطريق ، وإنما شاركهم فيه كثيرون على امتداد العالم العربي في أيامهم ، ومن أجيال جاءت بعدهم ، أمثال : خليل مطران ، وعباس محمود العقاد ، وأبي القاسم الشابي ، وبدر شاكر السياب ، وصدقي الزهاوي ، ونازك الملائكة ، وآخرون كثيرون لا يتسع المقام لأن نأتي على أسمائهم جميعا ، أو على ملامح من حديثهم عن الموت .

كذلك لا يتقصر الأمر على الشعر العربي وحده ، وإنما الظاهرة شائعة بين الآداب العالمية كلها ، وان اختلف الشعراء في تناولهم لها ، وموقفهم منها ، بحكم التراث الذي ينهلون منه ، والتقاليد التى يتحركون في اطارها ، والأمزجة التي تحكم حركة ابداعهم وتوجهها .

ـ ٥ ـ

كيف يرى الشعراء ، بعامة ، ظاهرة الموت ؟

أراد جون مرجال ، وهو شاعر عظيم من قطلونية ، إحدى مقاطعات إسبانيا المتميزة التي تقع في الشمال الشرقي منها ، وتطل على البحر الأبيض المتوسط ، أن يضيف إلى قائمة المدائح العديدة التي أبدعها ، قصيدة مدح أخرى ، أو أخيرة إن شئت : أن يمدح الموت نفسه !

وذات ليلة أمسك القلم ، وخط الكلمات التالية : « إنِ أعظم ما نمدح به الموت أن نقول: إنه لا يوجد » ، ولم يكتب غير هذه الجملة ومات في اليوم التالي !

نعم ، إن الموت لا يوجد ، نحن لا نعرفه تجربة على الاطلاق ، وإنما يوجد في عالم الاحساس فحسب ، وحيث يمكن أن نعيشه ـــ وياله من تناقض ! ـــ وليس بوسعنا أن نموت حقا ، ثم نعبر عن موتنا ، لأننا حين نحيا لا نعرف الموت ولا نمر به ، وحين نموت لا نكون هنا ، وليست لدينا قدرة على التعبير ، هذا إذا كنا في حالة تسمح لنا بأن نعبر عما مررنا به .

والشعراء أقدر الناس على تصوير هذه التجربة التي يعشيونها خيالا ، لأن الشاعر وحده يستطيع أن يتحدث عن حياته في نطاق الزمن نفسه ، وليس خارجه . والحق أنه منذ كان شعر ، كان للشعراء من الموت موقف ، وهي مواقف ترتبط اختلافا وتلونا بمزاج الشاعر ، وطبيعته ، وعصره ، وثقافته ، وحتى عمره ، ويمكن أن نجملها في مواقف ثلاثة رئيسية :

* الموقف الذاتي ، وفيه يعبر الشاعر عن إحساسه وهو ينتظر الموت ، حين يتراءى له أن كل ما شاده من أحلام جميلة كان محض سراب ، أو حين تحاصره الأحزان والآلام والاخفاق ، وتدفع به إلى حالة من التأمل والمعاناة والجهد الفكري والشعوري ، فينشد معها الموت ، ويصبح هذا غاية له ، أو حين يبلغ النهاية ، ويلاقي الموت على فراشه ، فيتحدث عنه في اللحظة التي يتهيأ فيها للرحيل ، أو حين يندمج عاطفة ، وشعورا ، وذاتا مع ما هو مشرف عليه .

أو حين تتفجر الآلام في أعماقه قوية ، لأن المجتمع يرفض مثله ، أو تتناقض الحياة أمامه على نحو مدمر ، فيرى الباطل زهوا ، والحق منكرا والشرف ضائعا ، والخسة سائدة . أو حين يحس بخواء أعماقه العاطفية ، وقلة جدوى حياته ، ويحاول أن يبحث عن معنى للوجود الإنساني ، فينتهي به الحال إلى الإيمان بعبثية الحياة ، وغيبة أي منطق في حركة سيرها .

* الموقف الفلسفي ، وفيه يخلط الشاعر بين تأمل الموت ، وعبثية الحياة ، وقد ينتهي به الموقف إلى اجمال تجاربه ، وما رأي وتمثل ، في خليط من الحكم والمواعظ ، وهو موقف يلزم الحذر من المتلقي ، ويقظة في المشاعر أيضا ، لأنه مزيج من فورة العاطفة وبرود العقل ، وفيه يلتقي الشاعر والفيلسوف ، « فيذكّر الإنسان وقد أنهك روحه في سعيه الدائب لتحصيل المعاش ، حتى أصبح خادما للزمان الذي يجري بغير توقف أو رحمة ، بأن هناك أشياء عظيمة حقا ، ويوقظ فيه شعورا بالاطمئنان ، والتفاتا إلى الباقي الذي لا يتحول ولا يزول »(٨) .

---

(٨) الدكتور عثمان أمين في مقدمته لكتاب : « في الفلسفة والشعر » لمارتين هيدجر ، وقد ترجمه إلى اللغة العربية .

★ موقف المشاهد ، وهو يستغرق مساحة عريضة من الشعر العربي ، وعلى أرضه تحرك شعراء كثيرون ، وأبدعوا لنا شعرا متنوعا ، ويتفاوت صدقا وحرارة وجودة ، وكان لنا معه ما عرفته دراساتنا الأدبية تحت اسم « فن الرثاء » ، وفيه يعبر الإنسان عن مشاعره تجاه قريب أو صديق أو عزيز ، أو متأثرا بحادث معين ، أو حتى متعاطفا مع محكوم عليه بالإعدام في قضية عامة أو خاصة ، وذهب المحكوم عليه فيها ظلما .

ولكن شعر الرثاء ، رغم روعة ما صدق منه ، لا يختلف في الشعر العربي إلا قليلا ، منذ العصر الجاهلي وحتى يومنا هذا ، وأكذبه ــ بداهة ــ ما قيل في رثاء حاكم رحل ، يضطر معه الشاعر الراغب في شيء ، أن يزاوج في نفاق محسوب بين البكاء على من ذهب ، والبهجة لمن قدم ، ولا يغفل أن يهنيء وهو يرثي ، وأن يعبر عن غبطته وهو يبكي ، وأن يحفظ توازنه على الصراط بين الوفاء لمن ذهب والولاء لمن قدم ، حتى لا يسقط ، حين يؤاخذ الموت على التقاطه من يرثي ، وشكره في الوقت نفسه على أنه فتح الطريق لمن جاء بعده. إنه يود أن يحرص على التهنئة أكثر مما يود أن يوفق في رثاء يقتضيه المقام .

قلة محدودة من الشعراء أوتيت الموهبة والقدرة والطاقة على أن تتفاعل مع المواقف الثلاثة بمستوى واحد ، رغم اختلاف الدافع وراء كل موقف منها ، وكثيرون لهم شعر عذب مع الموت في صورتيه الأولى والثانية ، وللموقف الثالث شعراؤه العديدون ، وهم قلما يعرجون على الموقفين الأولين ، ويمثلون جل شعراء الرثاء في الأدب العربي ، وتفسير ذلك واضح ، مرده أن احتمال الصنعة والافتعال مع الموقفين الأول والثاني قليل ، أولا يتأتى ، واحتمال الصدق في الموقف الثالث أقل ، ومجالات التباكي والصنعة أفسح مجالا ، وأرحب طريقا .

وإذا ألقينا نظرة آنية على دواوين شاعرينا ، لوركا ونازك ، فسنجد أنه كان لهما نصيب من المواقف الثلاثة ، وهو أمر طبيعي فكلاهما شاعر غير عادي في أدب أمته ، ومع هذه المواقف ، في الصفحات التالية ، لنرى كيف تناولاها ،

وما الذي التقيا عنده ، أو اختلفا فيه ، والباعث وراء هذا الاتفاق والاختلاف .

— ٦ —

اخترنا أن نتحدث عن الموت عند الشاعرين الكبيرين ، وليس بينهما تلاق مادي — كما قلنا — وإن تشابها إبداعا أحيانا ، واختلفا في أحايين أخرى ، وهما — على أية حال — حين يلتقيان تماثلا ، أو يتباعدان افتراقا ، يتحركان على الدوام كل في واقع أمته ، وتحكم حركته تقاليدها الأدبية .

وأول ما نلحظه في هذا المجال إصرار كليهما على موضوع الموت ، وهما في سن باكرة ، وعمق تناولهما له ، فهو يشغل مساحة واسعة من دواوينهما الأولى ، ويطوقهما الحزن على اختلاف في الكثافة بينهما ، كما أن الأقفال أحكمت على حياتيهما فلا يعرفان للنسيان سبيلا . فلا يوجد ديوان لأي منهما خلا من ذكر الموت ، يجيء مقصودا أو عرضاً أو طرفا في صورة ، لا فرق في ذلك بين ما أبدعاه أولا أو جاء بعد سنوات من النضج والمعاناة ، مع اختلاف يسير في الظل والصوت ، ارتفاعا وانسيابا .

وإذا كان ذلك مفهوما عند نازك الرومانسية فهو أبعد فهما عند لوركا ، وكانت المسافة بينه وبينها بعيدة ، رغم أن ابتسامته الوديعة ، ولطفه البهيج كان يخفي وراءه أحزانا عميقة وعظيمة ، ومع ذلك فأنا أحاول أن أجد للأمر تفسيرا ألقى به ، ولا أملك الوثائق المادية عليه ، وقد أجد من يدعمني فيه ، أو يهديني إلى ما هو خير منه فأعدل عنه .

يمكن أن نرد الأمر إلى ما بين الشاعرين من تشابه في المزاج البعيد ، ذلك أن لوركا وإن كان إسباني المولد والجنسية واللغة ، إلا أنه ينتمي إلى أسرة كانت قبل ثلاثة قرون ، في أبعد الأحوال ، تتكلم العربية وتدين بالإسلام ، وهو أمر يهدي إليه لقب عربي وجدته في سلسلة جدوده الأقربين ، وتسكن قرية تحمل

اسما عربيا « عين ا بقارين » ، وترجم إلى الإسبانية ، في منطقة لا تزال حتى يومنا عربية التقاليد والسحنات والعادات ، ونحن نعرف أن التطور الاجتماعي في إسبانيا ما قبل الحرب العالمية الثانية كان يمضي بطيئا ، وأن الموروثات ظلت حية متوهجة ، لم تكن ملايين السياح ، والمدنية الحديثة ، وأدوات الاتصال المذهلة ، من سينما ومذياع وتلفزيون ، قد تدفقت على إسبانيا بهذا القدر الهائل ، وأنهت — وإلى الأبد — حكايات الجدة ، وحديث الجد إلى الحفيد .

وثاني الأمرين أن الظروف السياسية في إسبانيا إذ ذاك كانت تلتقي — في خطوطها العامة — مع ما يجري في العالم العربي ، وإن اختلفت التفاصيل والدوافع . لقد أبدع لوركا قصائده الأولى في ظل دكتاتورية عسكرية ، طاغية ومتخلفة ، وأنظمة حكومية رجعية ومستبدة ، وفقر يعم كل القرى ، وجهل يفرخ في كل العقول ، وأمية شائعة ، وشهد في سنواته الأخيرة انتصار الجمهورية ، ونضالها من أجل تعصير الحياة ، وتحديث التعليم ، وتيسير وسائل العيش ، ورأي العقبات التي أقيمت في طريقها ، ثم أودت بها ، وكان هو نفسه أول صرعاها .

أليس هذا هو واقع العالم العربي في مجمله قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها ، أو أن شئت خلال تلك الفترة التي رأت مولد نازك ونشأتها ونضجها ، وعاشتها تتأرجح بين طائف الأمل وعنيف اليأس ، وهزات عنيفة من الانتصار والهزيمة والتوحد والفرقة ، وصراع هائل بين قوى الخير والشر ، وتمزق عميق يجتاح اعماق الفنانين حين يريدون ولا يستطيعون ، أو يرجون ثم يعجزون ، ولا يملكون أخيرا إلا الانطواء ، ثم البكاء في أحسن الأحوال .

ورغم تشابه الدوافع صب كل منهما مشاعره في القنوات الفنية الملائمة له ، وطبقا للتقاليد الموروثة ، فنازك مفعمة بالرومانسية ، وبخاصة في جل إبداعها الأول ، اختلط الموت بإحساسها فهي تتحدث عنه وكأنه بداخلها ، ترحب به في النشيد الخاص بأحزان الشباب وتختمه بأن حياتها ربما تنقضي قريبا ، وتموت الألحان على شفتيها قبل أن تقول كل ما عندها ثم تندفع ، أو تدفع نفسها إلى حب الحياة رغم الموت ، فإذا عاشت ، وقالت كل أشعارها ، لا بأس أن يجيء

الموت ساعتها فلم يبق في الوجود ما يغريها :

ربما تنــــقضي حيــــاتي قريبــــا	وتموت الألحان في شفتيّـــــــــا
قبــل أن أسمع الحيـــاة أناشيـــــ	ـدي ويصغي سمع الوجود اليّـا
ربما لست أعلـــــم الآن شيئــــا	فلأعش في انتظـــار ما سيكـــون
ولأحب الحيـاة ما شئت من أجـــ	ـل نشيـــدى وان رمتني المنـــون

وهي كشاعرة لها رسالة تحرص على أن تؤديها ، فإذا بلغت بها الغاية لم تعد الحياة عندها تساوي شيئا ، ولا بأس لحظتها أن تلقي الموت راضية غير حزينة ، خلفت الدنيا شابه ، وعزاؤها أنها ملأت الدنيا أنغاما ، وليست وحدها كذلك ، لأن الموت ينتقي رفاقه من بين شباب الشعراء :

فإذا ما أتممت لحنـــي كما أهــــــ	ـوى فمـاذا أريـده من حيـــاتي ؟
ليس في الكون بعد شعري ما يغـ	ـرى فؤادي فمرحبـــا بالممــــات
سوف ألقي الموت المحبب روحـــا	شاعريـــا يحب صمت التـــراب
وفــؤادا يري الممــــات شبابــــا	للمنـــى والشعـــور أي شبـــاب
سوف ألقـــاك غير محزونـــة يــــا	موت في ميعة الشباب الغريـــد
وعــــــــــزائي أني تركت ورائي	لحني السرمــدي ملء الوجـــود
لست وحـدي التي تموت ومـا زا	لت شبابـــا لم تسقـــه الأنـــداء
تعست هذه الحيــــاة فكـــم قــــد	مات في ميعة الصبـــا شعـــراء

أما لوركا فأكثر هدوءًا ، وأقل انفعالا ، وأشد سخرية ، يري الموت مز خارج الحلبة ، ومن ثم يجيء الموت في دواوينه الأولى هاجسا ، بخارا من الحزن في طوايا البشر ، وله طبيعة باردة ، رغم أنه قريب وفوري وحاسم ، ويطل من وراء الشخصيات الأكثر اندفاعا وعزما وحماسة ، ويأخذ في أحايين كثيرة شكلا رمزيا مرا . ولننظر كيف رآه وهو في العشرين من عمره ، أو إن شئت الدقة في ٣ من أغسطس من عام ١٩١٨ ، لا حين يهبط على الأنفس ، ويمسك برقاب البشر ، وينهي حياة الأفراد ، وإنما في نهاية فراشة سعيدة ، تتجاذبها الأضواء وتتهاوى بين أشعة النور ، ويصف لنا مشهد موتها كاملا :

فراشــة ،
سعيدة أنت !
لأنك فوق سرير الأرض
تموتين نشوى من الضوء .
أنت من الأرياف
تعرفين سر الحياة ،
وحكايات المغامرات القديمة ،
تلد أعشابا نشعر
أنها عندك أمانة محفوظة .

فراشــة ،
سعيدة أنت !
لأنك تموتين تحت دم قلب
أزرق كله ،
ضوء الله الذي يهبط ،
والشمس تتسلل منيرة .

فراشــة ،
سعيدة أنت !
لأنك تشعرين ساعة احتضارك
بكل ما في الزرقة من ثقل .

ولكن لوركا لا يكاد يمضي على الحياد طويلا مع لعبة التصوير هذه ، إنه لا يلبث أن يخرج من نفسه ومنها ، ليلقي نظرة على الموت الذي تنحني له كل الجباه ، وكل الناس عنده سواء :

كل حي يمر
عبر أبواب الموت ،
يمضي مطأطيء الرأس ،
أبيض المظهر راقدا ،

مفكرا يتكلم
بلا صوت ...
حزينا ،
يلفه الصمت ،
دثار الموت .

ما أن يقرر هذه الحقيقة حتي يعود إلى الفراشة من جديد :

ولكن ، أنت .. أيتها الفراشة الفاتنة ،
تموتين حين تهرقين حركتك ،
وتستحيلين صوتا ، ضوءًا صافيا .

فراشـــة ،
سعيدة أنت !
لأن الروح المقدس نفسه ،
يلقاك في دثاره ،
الذي هو الضوء .

فراشـــة ،
يا نجمة عازفة
فوق الحقول النائمة
صديقة الضفادع من قديم
والحواجز المظلمة ،
قبرك من ذهب ،
في أشعة الشمس المتراقصة ،
تجرحك في حلاوة ،
بحد الصيف ،
وتحمل الشمس روحك ،
لكي تصنع منها ضوءا .

وكما أن نازك الملائكة غازلت الموت مرحبة ، ولمّا تكن قد تعدت الثانية

والعشرين من عمرها ، فكذلك فعل لوركا ، ولما يكن قد تجاوز هذه السن أيضا ، فهو يدع الفراشة والموت ثانية ، ليتمنى موتا جميلا خفيفا وسهلا كموت الفراشة نفسها :

تمنيت ـــ يا فراشة ! ـــ لو كان قلبي
يسبح فوق الحقول الخالدة ،
يموت على مهل ، مغنيا ،
عبر السماء الزرقاء الجريحة
وعندما يلفظ أنفاسه الأخيرة
فإن امرأة أتخيلها
تريقه بيديها
فوق التراب .
ودمي فوق الحقول ،
ليكن ورديّا ، وطميا حلوا
حيث الفلاحون المتعبون
يعملون فؤوسهم .

فراشـــة ،
سعيدة أنت !
تجرحك سيوف الزرقة
الخفيـــة .

ويتساءل المرء : ما الذي يجعل شاعرا في أول خطاه نحو الشباب الناضج ، يدير ظهره لأحلام المراهقة الدافقة ، ويعرض عن أبواب الأمل الواسع ، ويتأمل الموت حين يرى فراشة تحترق ، وكانت أمامه ألف صورة وصورة أخرى لها ، ولم يقف لوركا من بينها إلا عند جانب الموت !

— ٧ —

عرض الشاعران للموت يطوقهما ، تصورا وإحساسا ومعايشة في الخيال عند كل منهما ، ولو أن دواعيه كانت قائمة وأقوى عند نازك الملائكة ، فقد مرضت حتى أشرفت عليه ، أمّا لوركا فقد تمثله شعورا ، وهو يتحدث بلسان محتضر . وفي مثل هذه اللحظة يصبح الشاعر هدف انفعالات شتى ، متناقضة ، تعبر عن تشبثه بالحياة وتمسكه بها ، لأن حب الحياة أمر لا ينفصل عن الحياة نفسها ، ويجد المرء لذة كبرى في أن يحياها مهما كان طبعها ومن ثم فهو يصعد من هوة اليأس ، وقرارة الإحساس بالعلم ، إلى ذروة الرجاء والأمل ، ويواكب هذا ، أو يخلفه ، الرغبة في الانتصار على الموت ، وتأخذ هذه الرغبة شكل معانقة له ، أو تحد ، أو تصوير سافر ، يطل من ورائه إحساس الشاعر بأن الموت لا شيء ، وأننا يجب أن نستسلم للقدر خاضعين ، وأن نتقبل نهايتنا الشخصية جادين ، وأن تتلاشى ذاتنا وأحلامنا في ذوات الباقين وأحلامهم ، وأن العالم يواصل مسيرته حتى بدوننا . وهو ما يعبر عن لوركا في قصيدته القصيرة التالية ، فهو يود أن يكون على اتصال بالعالم بعد رحيله ، لان الحياة في سيرها لن تتوقف بعده ولا لحظة واحدة :

إذا مـتّ
اتركوا باب الشرفة مفتوحا .
الطفل يأكل برتقالا .
(أراه من شرفتي)
والحصّاد يحصد القمح
(أحس به من شرفتي)
إذا مـتّ
اتركوا باب الشرفة مفتوحا .

أما نازك الملائكة فأحست بأنها بين فكي الموت فعلا ، إثر إصابتها بحمى شديدة ، أحست معها بأنها على حافة الرحيل ، توشك أن تدرج على أول

سلالم العالم المظلمة . وهي في صورها هنا تقف في الجانب المقابل للوركا تماما ، ذلك أن الشاعر الإسباني ـ كما ألمحنا ـ كان يتحدث من خارج حلبة الموت ، أما الشاعرة العربية فعلى حدوده ، ومن ثم كانت رؤيتها له أقرب ، وإحساسها به أعمق ، ومن ثم تباينت مشاعرهما تماما ، فلوركا هادىء متأمل ، يرى أن رحيله ، أو آلاف مثله ، لا يوقف عجلة تقدم الحياة ، وجاءت أبياته قصيرة شأن الأبيات التي تجيء محملة بالحكمة والمثل ، واتجه إلى قضيته مباشرة بلا مقدمة ولا رموز .

وجاءت قصيدة نازك أطول حجما ، وأعمق رومانسية ، وهو أمر طبيعي ، فقد أبدعتها في عنفوانها الرومانسي ، وكان مدخلها إلى الحديث عن الموت مقدمة رومانسية فاقعة تتحدث عن الصيف الحزين ، والأسى الخاشع ، والبرم بالسكون ، والأشباح ، وظلمة الليل ، والأحلام المحطمة ، والنجوم الباهتة ، والرياح تئن خارج الدار ، ثم :

ها أنـا بين فكـي الموت قلبـا	لم يزل راعشا بحب الحيـاة
وعيونـا ظمـأى إلى متع الكـو	ن تناجي مفاتـن الأمسيـات
لم أزل برعمـا على غصن الدهـ	ـر جديـد الأحـلام والأمنيـات
فحـرام أن تدفـن الآن يا مـو	ت شبـابي في عالم الأمـوات

....

ها أنـا عنـد هوة الزمـن المظـ	ـلـم بين الأمـوات والأحيـاء
من ورائي صبـاي بين الأناشيـ	ـد ولهو الطفولـة الحسنـاء
وأمامي وادي المنايـا قبـور	في ظلال المنيـة الخرسـاء
أفـق راعب رهـيب المعانـي	ضم أرجـاءه الدجى اللانهائـي

ومن جديد يتحدى لوركا العدم ، ويتحدث عن الموت كما لو كان يعرض لنزهة يومية ، ولم يعنه ما وراء الرحيل . ربما لانه قال أبياته في مطلع شبابه غرا لاهيا ، ما يؤمل أن يحققه أكثر مما فعل واقعا ، وحمل أفكاره إيقاعا شعبيا أندلسيا ذائعا ، فهو يريد أن يرحل عن الدنيا شاعرا ، وأن يحمل معه أداته وما أحب :

عندما أموت
ادفنوني مع قيثارتي
تحت الرمـــل .
عندما أموت
بين أشجار البرتقال
والريحـان
عندما أموت
ادفنوني إن أردتم
في دوّراة الهواء
عندما أموات !
....

وكلاهما ، لوركا ونازك ، عرف أزمة الإيمان في مراهقته ، فانتابه الشك ، واختلطت عليه الأمور ، وعميت المسالك ، واختلفت بهما النهاية ، بقي للوركا من تدينه الامتداد الشعوري والعائلي فحسب ، وانتهى بنازك إلى الإيمان فهاجرت إلى الله وعرفته :

عرفتك في ذهول تهجدي ، وقرنفلي أكداس
عرفتك في اخضرار الآس
عرفتك عند فلاح يبعثر في الثرى الأغراس
وتزهر في يديه الفأس .
عرفتك عند طفل أسود العينين
وشيخ ذابل الخدين
عرفتك عند صوفي ثرى القلب والإحساس
عرفتك في تعبد راهب في خشعة القدّاس
عرفتك ملء موج البحر يركض حافي القدمين
وأهداب العيون الزرق واستغراقة الشفتين
عرفتك في صدى الأجراس

عرفتك ملء ليل يمطر الدنيا
خيوط رؤى ، وعطر نعاس
وتلقى في طريقي الورد أكداسا على أكداس
وتسقيني بأغلى كاس .

وكان لوركا في أعوامه الأولى فتى يفيض بالشك في حقيقة الموت والحياة الأخرى ، وما يتصل بهما ، في مواجهة التقاليد المحافظة التي تحيطه ، وهي شكوك يمكن القول ، دون مبالغة ، إنها تنتاب أي شاب حساس وذكي في أعوام شبيبته الأولى ، ومن هناك بعث يعقب الجليد ، وحياة تزهر من جديد :

هل سيذوب الجليد
عندما يحملنا الموت ؟
أم ستكون بعد ثلوج أخرى ،
وورود ثانية أروع جمالا ؟
هل سيكون منا السلام
كما علمنا المسيح
أم سيكون مستحيلًا أبدا
حل المشكلة ؟

وإذا خدعنا الحب ؟
من ينفخ فينا الحياة
اذا أغرقنا الشفق
في لجة الخير الحقيقي
وربما لا يوجد ،
والشر الذي يخفق من قريب ؟

وإذا انطفأ الأمل ،
وبدأت بابل ،
أي سراج سوف يضيء
على الأرض الطريق ؟

وإذا أصبحت الزرقة أملا
ماذا تكون البراءة ؟
وماذا يصبح القلب
إذا لم تكن للحب سهام ؟

وإذا كان الموت هو الموت ،
ماذا يكون حال الشعراء
والأشياء النائمة
التي لا يذكرها أحد ؟

وسريعا يدرك الشاعر أن هناك حياة أخرى ، ليست امتدادا لهذه ، ولكنها أفضل ، خالية من الصعاب التي تحول دون البهجة الخالدة ، ونجد ذلك في قصائده الأولى التي يضع فيها مثلا هذه الكلمات على لسان « حلزونة » :

عندما كنت طفلا قالت لي
جدتي الغلبانة ذات يوم :
عندما أموت سوف أمضي
على الأوراق الأشد طراوة
للأشجار الأعلى قامة .

ونجده حتى في أخريات كتاباته ، قبل أن يموت بعام واحد ، في مسرحيته « دونيا روسيتا أو لغة الزهور » ، والمسرح خارج عن نطاقنا هنا .

ويستخدم لوركا في قصائده الأولى شكلا يبدو في ظاهره لونا من الأدب التهذيبي ، فيضع شكوكه وآماله على لسان حيوانات أسطورية ، ويعرض ذلك في مطلع قصيدته « رقية مؤذية لفراشة » ، على لسان « حلزونة » مغامرة ، تسأل كل من تلقى من الحيوانات ، وتفشل في بحثها المتقلب :

تتنهد الحلزونة
وتبتعد ذاهلة
تنضح غموضا وحيرة ،

فيما يتصل بالخلود وتصيح :
الطريق ليست له نهاية .
ربما من هنا
يبلغون النجوم ،
ولكن بلادتي السميكة
تحول دون وصولي .
لا يجب أن أفكر فيها .

وقد بدأت نازك ، وهي في الثانية والعشرين من عمرها ، شعرها بقصيدتها المطولة التي أسمتها « مأساة الحياة » ، وهو عنوان يدل بذاته على تشاؤمها المطلق ، وشعورها بأن الحياة كلها ألم وإبهام وتعقيد ، وبلغ تشاؤمها حدا رأت فيه الموت كارثة ، ومأساة الحياة الكبرى ، ولغزا عجزت عن فهمه ، كما عجزت عن فهم الحياة نفسها ، وهي تعيشها وبين يديها :

هل فهمت الحياة كي أفهم المو ... ت وأدنو من سره المكنون
لم يزل عالم المنية لغزا ... عز حلا على فؤادي الحزين
فليكن يا حياة لن أسأل اللي ... ل عن السر فاحكمي كيف شئت
امنحيني عمر الزهور فلن أبـ ... ـكي ومدى الأيام لي إن رغبت

ولم يرد أمر البعث في قصائدها الأولى التي عرضت فيها للموت ، وهو العزاء الأقرب الذي يلتمسه البسطاء ، ممن لا يودون أن يفلسفوا الكون أو يتأملوا أبعاده ، أو يغوصوا في أعماقه ، فالإنسان يحمل جسداً ذاويا ، ويسلمه حاملوه للظلام والتراب والأحجار ويعودون لدنيا أسرارها لا تنتهي :

أيّ غبن أن يذبل الكائن الحي ... ويذوي شبابه الفينان
ثم يمضي به محبوه جثما ... نا جفته الآمال والألحان
وينيمونه على الشوك والصخـ ... ـر وتحت التراب والأحجار
ويعودون تاركين بقايا ... ه لدنيا خفية الأسرار
هو والوحدة المريرة والظلـ ... ـمة في قبرة المخيف الرهيب
تحت حكم الديدان والشوك والرمـ ... ـل وأيدى الفناء والتعذيب

كذلك نلمح عند الاثنين روحا معرية ، إن صح التعبير ، وهي الإيمان فلسفة أو أخذا بالظاهر ، بأن الإنسان عندما يموت يتحلل ، ثم لا يلبث أن يسهم ذرات في بناء الحياة وتجديدها ، وتقويتها ، ودون إيغال في الفلسفة لأن هذا ليس مكانها ، فأرسطو ومن نحا نحوه من فلاسفة المسلمين ، كانوا يؤمنون بقدم العالم قدما زمانيا ، اي أن وجوده لم يسبق بعدم ، لا قدما ذاتيا ، فان قدمه ليس مستمدا من ذاته ، ولكنه مستمد من قدم الباري ، وهو مذهب كان أبو العلاء يرتضيه ، وتحمل أشعاره بعض آثاره ، وأسيرها بيننا بيته الشهير :

صاح ! خَفِّف الوطء ما أظن   أديم الأرض إلّا من هالك الأجساد

وهي فكرة تتردد بوضوح في شعر لوركا أيضا ، فهو يري أن الإنسان حين يمضي إلى العدم ، يرنو إلى الوجود مسهما في بنائه :

جثمانك يمضي إلى القبر ،
خاليا من المشاعر .
فوق الأرض الشهباء
ينبثق فجر ،
وتخرج من عينيك قرنفلتان حمراوان ،
ومن نهديك زهرتان بيضاوان في لون الثلج
ولكن حزنك العظيم سيمضي مع النجوم ،
نجمة أخرى ، جديرة بأن تجرح البقية وتكسفها .

ونلتقي بالفكرة نفسها عند نازك الملائكة في أشعارها الأولى ، فدماء الموتى تغذي أشجار الصفصاف :

وغذا من دمي غذاؤك يا صفـ   ـصاف ، يا تين ، أي ثأر رهيب

وتتغذى حدائق القصور التي قامت إلى جوار القبور من دماء الموتى الذين تحتويهم :

وزرعنـا زهورنـا واتخذنـا   من دمـاء الموتى غذاء الزهـور

— ٨ —

هناك لونان من الموت يعرض لهما كل من لوركا ونازك الملائكة : الموت الطبيعي ، وأسبابه بيولوجية ، ويجيء وليد الحياة نفسها ، والموت العنيف ويتجاوز حدود الحياة نفسها ، ويجيء من خارجها ، ليمزقها ، ويصطدم معها ، ويدخل حدوثه في نطاق الأخلاق والقانون ، ويختلف عن الأول جذريا ، **اختلافا يحدده الفرق بين الفعل « مات » وبين « قتل » أو « اغتيل » ، أو « أعدم » أو ما في معناها .**

وكلا الشاعرين عرض لهما ، مع تفاوت بينهما في الاختيار والتفصيل ، فحديث نازك عن الموت الطبيعي أكثر دورانا ، وأشد تفصيلا ، وأوضح حنانا ، على حين يفضل لوركا الحديث عن الموت العنيف ، وشخصياته لا تموت في فراشها ، سواء ما كان منها حقيقيا كمرثيته الشهيرة لمصارع الثيران شانجه ميخياس حين صرعه ثور في الحلبة ، أو ما كان ابتداعا منه ، صنعه ليجعله مركبا لفكرة أو صورة .

ومصدر الموت العنيف الإنسان نفسه ، أو الكوارث الطبيعية ، ولا حيلة لنا في دفعها ، أو الصراع بين الخير والشر ، أو بين القوى والضعيف ، أو من أجل البقاء ، أو استجابة لطبيعة منحرفة ، وغريزة تهوى الأذى ويقدم لنا لوركا صورة حية لمشهد إنسان قتل في الشارع ، ويقف عند الميت نفسه ، ويرسم صورة مجملة لما حدث ، في خطوط ملمحة ، دون أن يهتم بأية تفصيلات ، ولا يقدم لذلك سببا أو تفسيرا ، وكل ما هناك أن مجهولا اغتصب حياة مجهول ، وصاغ لنا الشاعر المأساة شعرا :

ميتا بقي في الشارع ،
وخنجر في صدره ،
لا أحد يعرفه ،
يا لارتعاشة المصباح
يا أمي !

يا لارتعاشة مصباح الشارع
الصغير !
لا أحد يستطيع أن يطل في عينيه ،
مفتوحتين على الهواء القاسي ،
أيّ ميت بقي في الشارع ،
وخنجر في صدره ،
ولا أحد يعرفه .

أما نازك فلا تلقي بالا إلى مثل هذه الأحداث ، وهي من ظواهر الحياة اليومية عندنا وفي إسبانيا ، ربما لأن من يشاهدها من الخارج ، يعوزه دائما الاطمئنان إلى الأسباب ، وإن حزن وأسف ، ليصبح انفعاله عميقا وتصويره دقيقا ، وإدانته للظالم أقوى ، وبخاصة عند من يتحرك في إطار رومانسي خالص ، ومع ذلك فإن الفيضانات التي اجتاحت بغداد مرتين ، واكتسحت في طريقها البيوت والشوارع ، ونثرت الرعب والفزع والمآسي والحكايات ، حظيت من مشاعر الشاعرة بالنصيب الأوفي ، فوصفتها لنا تفصيلا ، ورثت بغداد الضحية ، وكتبت عن النهر العاشق ، ومن بين ذلك كله يهمنا رثاؤها لغريق لأنها الصورة التي تلتقي فيها مع مرثية لوركا السابقة ، وإن كان القاتل في الحادثين مختلفا ، ولو أن بينهما فارقا في التصوير ، فلوركا يمتاح من واقعيته الخالصة ، ونازك ترتوي من رومانسيتها الطافحة ، ومن منهجيهما في الشعر أيضا ، فلوركا يومي ، ونازك تقدم لنا الكثير من التفاصيل :

هيكل يغطس حينا ثم يطفو	تائها تحت دجى الليل الحزين
بشر هذا ترى ؟ أم هو طيف	ليت شعري ، يا دياجي ، ما يكون
آه يا شاعرتي ، هذا غريق	فاحزني للجسد البالي الممزق
راقدا تحت الدياجي لا يُفيق	والسنا من حوله جفن مؤرّق
يا لميت لم يودعه قريب	فهو في النهر وحيد متعب
ما بكى مصرعه إلا غريب	هو قلبي ذلك المكتئب
يا رياح الليل رفقا بالرفات	وأهدئى ، لا تقلقي جسم الغريق

حسبه ما مزقت أيدى الحيـــاة   فليكـــن منك له قلب صديـــق

ولتكن ، يا نهر ، أمواجك حضنا   يتلقـــاه وقلبـــا مشفقـــــا

ولتكـن ، يا نجم ، أضواؤك عينـا   تسكـب الدمـع على من غرقـــا

ولكن نازكا تجاوزت لوركا في أمر من تغتصب حياتهم للقضاء على أفكارهم ، أو وأد نشاطهم ، رغم أن الحياة السياسية الإسبانية ، كالحياة العربية ، حفلت بألوان من الصراع السياسي ، وبمن يغتالون أو يعدمون كل يوم في سبيل مبادئهم . وقد عاصر لوركا ذلك كله ، وعاش فترة من حياته تحت ظل نظام عسكري دكتاتوري أوسع حرية من أي نظام شبيه عندنا ، وأمضى بقية عمره في ظل حكم جمهوري فتح للمواطنين باب الحرية على مصراعيه ، ومع ذلك لا نقف في شعره على ذكر لهؤلاء الذين ذهبوا شهداء وضحايا ، رغم أن بعضهم كانوا رفاقا له في أفكاره ، أو أصدقاء في حياته ، أو أندادا له في مهنته ، وحتى اذا لم تكن الحياة السياسية العنيفة تشده إليها ، فإن التعاطف الإنساني يمكن أن يحرك داخله ، وبخاصة أن تقاليد الشعر الإسباني تعرف رثاء الباكين ، وهو نفسه بكاه جلة من كبار الشعراء ، إسبانا ، وغيرهم ، حين ذهب ضحية الموت العنيف .

وهكذا تفردت نازك بوصف مصرع شهيد وبكائه ، وقد سيق ليلا إلى حيث لقي مصرعه ، وبداهة لا يمكنها ، ولا نطلب منها ، أن تتجاوز دور فنانة وتتحول إلى خطيب سياسي ، أو مؤرخ يسجل ، فاكتفت بتصوير الجريمة نفسها ، ومشاعر الذين قاموا بها ، ووقف دورها عند التذكير والإثارة ، وحمل مواطنيه على متابعة النضال :

في دجى الليل العميق
رأسه النشوان ألقوه هشيما
وأراقوا دمه الصافي الكريما
فوق أحجار الطريق .

...

وعقابيل الجريمة
حملوا أعباءها ظهر القدر

ثم ألقوه طعاما للحفر
ومتاعا وغنيمة
...
وصباحا دفنوه
وأهالوا حقدهم فوق ثراه
عارهم ظنوه لن يبقى شذاه
ثم ساروا ونسوه .
...
ومن القبر المعطر
لم يزل منبعثا صوت الشهيد
طيفه أثبت من جيش عتيد
جاثم لا يتقهقر
...
وسيبقى في ارتعاش
في أغانينا وفي صبر النخيل
في خطى أغنامنا في كل ميل
من أراضينا العطاش
...

وكلا الشاعرين قال يرثي ، وتأتي قصائدهما في هذا المجال متوازية عدداً تقريبا ، وإن اختلفت مناسبة وتفكيرا وتصويرا . فنازك تبكي أقرباءها الراحلين فى قصيدتين ، وأمها في ثلاث قصائد ، ويعاودها الحنين فتبكيها من جديد ، وترثى غريقا في فيضان كاسح اجتاح بغداد ، وتتجاوز رثاء البشر إلى بكاء حب يموت ، أو يوم تافه ينقضي ، أو تصور لنا ، وهي ترثي امرأة لا قيمة لها ، حركة الحياة والموت في زقاق من أزقة بغداد الشعبية ، ولم يرث لوركا أحدا من أقاربه ، ربما لأنه أول من رحل من أسرته شابا ، ولكنه رثى بعض أصدقائه ، وجاءت مرثيته لمصارع الثيران ، في قصيدته : « دمعة على شانجه ميخياس » ، من أروع ما قيل في

الشعر الإسباني قديمه وحديثه ، عن الصراع بين الموت والحياة ، وقد استخدم كل من المصارع والثور أحد ما عندهما من أسلحة ، وشجاعة جادة ، وغدر بارد ، وكان يفكر حين أبدعها أن يجعلها القصيدة الأولى في ديوان يحمل عنوان : « مدخل إلى الموت » ، وهي أطول ، وأروع ، من أن يتسع هذا المكان لترجمتها أو تحليلها .

— ٩ —

ثمة أمران تباعد فيهما الحال بين لوركا ونازك وهما : القبر والدم . لقد وقفت نازك أمام القبور طويلا ، وكان حديثها عن الدم ، وتصورها له ، يأتي قليلا وعابرا . أما لوركا فعلى النقيض منها تماما .

يتحدث لوركا عن الدم كثيرا في شعره ، كما لو كانت وراءه قوة ضاغطة ، تدفع بالكلمة بين أبياته كلما أتيحت لها الفرصة ، والحق أن الدم أحد أقانيم ثلاثة تميز الروح الإسباني : الدم والشهوة والموت . ويرتبط الدم في الحياة الشعبية الإسبانية بأساطير كثيرة ، وينسب له الناس قوى سحرية ، والذين يؤمنون بالتنجيم والعرافة ويتفاءلون ، يقولون إنه أقوى السبل لربط الحبيب بالحبيبة ويعرف الأدب العربي ، في الأندلس والمشرق على السواء ، عشاقا كثيرين خطوا رسائلهم بمداد من دمائهم ، ولا غرو إذن أن يشيع بيت الشاعر الإسباني الكبير خوان رامون خمينيث ، مخاطبا حبيبته :

تركت دمي يجري
كي يلحق بك !

غير أن الدم عند لوركا يجيء لغير هذه المعاني ، إنه يمثل صرخة احتضار تعكس بجانبيها الحلو والمر رحلة العبور من الحياة إلى الموت ، وكل شخصيات لوركا التي في طريقها إلى الموت يغني دمها في حشرجة ، وفي إحدى قصائد ديوانه : « الأغنية الغجرية » يرقد خوان أنطونيو جريحا ، على حين يئن دمه المراق ، مرددا أغنية الحية الصماء :

في وسط لهيب
سكاكين « البسيطة »[٩]
جملها دم يناقض لونها
تلمع كالأسماك .
ضوء ورق قاس
يقص في الأخضر الحامض
شعورا غاضبة
ووجوه فرسان .

في قبة من شجر الزيتون
امرأتان عجوزان تبكيان
ملائكة سودا أحضرن
مناديل وماء وجليد
ملائكة ذات أجنحة عريضة
من سكاكين « البسيطة » .

خوان أنطونيو المونتلّي
يتدحرج ميتا في المنحدر ،
وجسمه مليء بالزنابق ،
ورمانة في صدغه .
والآن يمتطي صليبا من النار
في طريقه إلى الموت .

القاضي وجند من « الحرس الأهلي » ،
يقدمون عبر أشجار الزيتون ،
الدم المراق يئن

---

(٩) البسيطة مدينة إسبانية في الجنوب ، اشتهرت بصنع السكاكين الجيدة .

أغنية حية خرساء !

ــ سادتي جنود « الحرس الأهلي » :
هنا حدث ما يحدث دائما ،
أربعة رومانيين ماتوا
وخمسة من قرطاجنة .

عصر تين مجنون
ووشوشات ساخنة
تسقط مغشيا عليها
فوق أفخاذ جرحها الفرسان .
وملائكة سودا تطير
عبر سماء الغرب .

ملائكة لها ضفائر عريضة ،
وقلوبها من زيت .

وهذه القصيدة بعامة ذات طابع كوني ، لأن قوة الدم تجعل الكون يرتعش فهي صرخة يائس من الحياة . وفي مواجهة هذه الصرخة بحث لوركا عن قوة كونية أخرى ، تقف في مواجهتها ، ولقيها في القمر .

وفي مرات كثيرة يصور لنا مشاهد صراع صامت ، ومأساوي ، بين الدم أحمر ساخنا ، محتدما ساعة الاحتضار ، وبين القمر باردا ، وشاحبا ، وجامدا ، وتتقابل القوتان ، وتتعارضان ، وتحاول كل منهما أن تدمر الأخرى في قوة . وتجيء المحاولة في مرات أخرى نشيدا معتما ، فالقمر في مسرحية « عرس الدم » ، يطلب يائسا شيئا من الدم ليستدفيء . إن القمر والدم هنا مرآتان للموت والحياة .

وفي مرثية اجناسيو شانجة ميخياس مصارع الثيران ، يجعل دمه المراق شخصية تحتضر ، يائسة ، تحاصرها الأفكار المرة ، وتطلب من القمر أن يحررها :

لا أودّ أن أراه !
قل للقمر أن يجيء ،
لا أود رؤية الدم ،
دم اجناسيو فوق الرمل ،
لا أود أن أراه .

والقمر من حين لآخر ،
جواد من سحب هائلة ،
وميدان النوم الأشهب ،
وأشجار الصفصاف على الحواجز ،
لا أود أن أراه لأن ذكرياتي تحترق .

إن الدم يأخذ في شعر لوركا ما يمكن أن نسميه بالفكرة الملحة ، تجيء من وراء اللاوعي ، وتأخذ شكلا صوفيا أحيانا ، وسرياليا أحيانا أخرى ، وهذا الاتجاه الأخير يتجلى واضحا في ديوانه « شاعر في نيويورك » ، ويضم بين قصائده : « رقصة الموت » ، و « أغنية للموت الصغير » و « البكاء » ، ويجري الدم فيها طائشا ومأسويا ، ويمثل حق الحياة في مواجهة برود آلية المدنية العملاقة .

وصمت لوركا عن القبر ، إلّا مرة واحدة عرض فيها لجبانة يهودية في نيويورك !

ونازك على النقيض منه كما قلنا ، لا تتحدث عن الدم ، ويحتل القبر من إبداعها مساحة عريضة ، لا عندما تعرض للموت فحسب ، وإنما عندما تريد أن ترسم صورة كريهة منفرة .

وقهقـــة ، فظـــة ، بـــــاردة كجـــــــو القبـــــــــور
ترددهـــا شفـــة حاقـــــدة وراء العصـــــــــــــــور

ويجيء القبر عندها صورة من الصمت والوحشة والكآبة ، وطالما ضجت منها الشاعرة وتحدثت عنها :

لم أجـد غير وحشة تبعث اليـأ   س وصمت مثـل صمت القبـــور

والقبر سجن :

لن يرى بعد ذلك الضوء لن ينـ   ـشق في سجن قبره عطـر زهـره

وعمق السكون قبر :

لم يدروكـوا ان هوانـا اندثـــر   في عمـــق قبر السكـــــون

ويتردد كثيرا في شعر نازك تصوير ظلمة القبر وبشاعتها ، ويأخذ هذا التصوير أبعادا مختلفة ، وبلغ من كثرة حديثها عنه ، تعايشها له ، فهي تسأل الحياة عن قبرها كيف يكون :

أي قبر أعددت لي ؟ أهو كهف   ملء أنحائـــه الظـــلام الداجـــي

وليس القبر مظلما وصامتا فحسب ، وإنما تغشاه برودة قاتلة ، ألقت بلفظها مطلقا ، لتشمل في اتساعها الزمهرير بجانبيه المادي والمعنوي :

جسد الرجل الحـي فـي قبــره البـــارد

وجعلت من « قبر ينفجر » عنوانا لقصيدة كاملة ، جاءت بها في ديوانها : « شظايا ورماد » ، نادته رملا ، وتمردت عليه روحا ، وأقامت من الحديث إليه وعنه مركبا لمعادلة فنية رائعة ، تتحدث فيها عن التراب قبر الجسد ، والجسد قبر القلب ، وفي هذا الاطار دلقت تمردها شاعرة وانسانة ، تغني في الصمت ، وتصرع الموت :

ما نفـع أكـداس التراب جميعهـا   الآن ينفجـر التـراب الغاصـــب
الجثـة الظمـأى التـي أودعتـــهـا   بالأمس والوجه الكئـيب الشاحب
الآن ينفجـــــران نارا حيـــــة   ويسابق الإعصار روحي الصاخب
والآن ينبثقـــــــان من قلب الثرى   ويعود لي الأمـل الجميـل الـذاهب

ما وراء هذا التناقــض ؟

. . . .

مرده عندي أن اللم رمز مهاب في الحياة الإسبانية ، فهو يرمز إلى أن هناك صراعا ، وأن أحد الطرفين انتصر فيه ، والإسبان يعشقون الصراع بكل

ألوانه ، ويقدرون البطولة في شتى ضروبها ، ويصفقون حتى للثور حين ينتصر على المصارع ويقتله ، ولا يعرفون الوسط من الأمور ، يعطون ما يؤمنون به حياتهم ، والدم في مقدمتها ، وتجيء حروبهم المتوالية ، وشجاعتهم الفردية ، وحتي مباهجهم العامة ، شاهدا قويا على ما أقول .

ومفهوم الشجاعة والبطولة عند العرب يختلف عن هذا ، ولا يدخل جريان الدم في اعتبارهم ، والشجاعة الفردية تجيء متأخرة في الاعتبار عن الانتصار الجماعي . واذا أضفنا إلى هذا أن نازك الملائكة ، بطبيعتها لا بد أن تكون أشد نفورا من رؤية الدم يسيل ، لأنه يعني انتهاء حياة بالعنف قبل أوانها . والمرأة رغم طاقتها الهائلة على تحمل الألم وامتصاصه ـــ أقوى حنانا ، وأشد عزوفا عن انتهاك الحياة .

أما لماذا وقفت هي طويلا عند القبر ولم يقف به لوركا ، فتفسيره عندي هو اختلاف صورة القبر المادية في الشرق والغرب ، وارتباطها بالحالة النفسية لكليهما . فنحن دينا وتقاليد لا نعطي أهمية كبرى لمدفن الجثة بعد الموت ، وكل ما يطلب لها سرعة مواراتها ، وإذا استثنينا أضرحة كبار العلماء والأولياء وهي تمثل استثناء لا ترضاه طوائف كثيرة ، فإن الأغلبية الساحقة تواري الجسد التراب في أبسط حالة دون تحوط له ، أو حتى حماية من ذرات التراب .

وتقام الجبانات الإسلامية في الصحراوات غالبا ، وتأخذ شكلا كئيبا مقبضا ، على حين أنها في العالم الغربي رياض منظمة تطوقها الأشجار الباسقة ، وتكسو أسوارها الخضرة الجميلة ، وتتخللها تماثيل الرخام ، والشواهد المصنوعة من المرمر الأبيض الناصع ، بارد نعم ، وساكن بلى ، ولكنه يوحي دائما بالمهابة والجلال !

لكن الشاعرين يتباعدان كثيراً في البناء الفني وطريقة التصوير ، ذلك لأن كلا منهما تحكمه تقاليد سابقة ضاغطة ، وجو أدبي يحيطه ويتمثله ، ولا تحرر لهما منه كلية ، ومذهب أدبي تحكمه قواعد معينة ، يتبعانها عفوا أو مريدين .

فنازك رغم تحررها بدءاً من القافية الموحدة ، ومن نظام البحر في أسلوبه القديم أخيرا ، وأحيانا ، إلا أنها تسير على نهج وحدة البيت ، فكل بيت عندها يأتي مستقلا بمضمونه ، حتى لو أسهم في البناء القصيدة كلا ، والفكرة إجمالا :

لحظة الموت لحظة ليس من رهـ ـبتها في وجودنـا المر حامـي
وسيأتي اليوم الذي نحن فيـه ذكريات في خاطـر الأيـام
كل رسم قد غيرتـه الليالـي كل قلب قد عاد صخرا أصمـا
دفنت عمرنـا السنين كأن لـم نملأ الارض بالأناشيد يومـا

وحتى عندما تخرج عن الرثاء التقليدى ، فتبكي عمتها في طريقة ذاتية ، أصيلة وجديدة ، يظل البيت هو المحور :

وتمر أصداء الحيـاة ضحـى بوسادك المحزون واأسفـا
صوت المؤذن كم سهـرت لـه ما بالـه في مسمعيك غفـا؟
ما بال رعشتـه تمر علـى قلب تناسى كيـف أمس هفـا
ما بالها لاذت بغـربتها ومضت تباكي حولك « النجفا »
تبكي وترسم في انتفاضتهـا صوتا يبيت الليـل مترجفـا

أما لوركا فقد سار بداهة على تقاليد الشعر الأسباني العريقة ، التي تجعل من القصيدة كلا ، وأضاف إليها ما تمثله من التراث الشعبي الأندلسي حوله ، وأعانه على هذا أنه لا يعبر عن انفعاله بالموت مندمجا في أحزانه وأحداثه ، وإنما ينفعل به ، ويبدأ في تصويره ، وهو خارج الحدث فعلا . ومن ثم تجيء

قصيدته بناء تختلط فيه المأساة ، والصورة المركبة ، والأسطورة الشعبية ، والحركة السريعة ، ويرى الموت إنسانا عبوسا ، يتحرك صحبة بطانة عاتية ، ويشيع الحزن في السماء والأفلاك والسهول ، وبين الأشجار ، ويبيع المصائب للجميع ، ويبدو ذلك واضحا في قصيدته « القمر والموت » ، وهي من أوائل شعره :

للقمر أسنان من عاج ،
أي عجوز حزين يطل !
إنها القنوات الجافة ،
والحقول بلا خضرة ،
والأشجار حزينة ،
بلا أعشاش .

السيد الموت مقطب الجبين ،
يتنزه عبر أشجار الصفصاف
ومعه بطانته العابثة
وأشواق نائية عنه .

يمضي يبيع ألوانا
من الشمع والمصائب ،
كجنية في حكاية ،
رديء وداهية ،
واشترى القمر الرسوم
من الموت .
في هذه الليلة المضطربة
كان القمر مجنونا .

وخلال ذلك أضم
صدري العابس
على حفل بلا موسيقى ،

مع خيام من الظل .

وكثيرا ما يلجأ لوركا إلى الرمز ، ولا يتبين القاريء ما يريد أن يقول إلا بعد تأن ومعاشرة ، ومعرفة لما وراء ظاهره ، وأوضح مثل لهذه قصيدته الذائعة :

قرطبـة
بعيدة ووحيدة .
مهرة سوداء ،
وقمر كبير ،
وزيتون في خرجي .
ولو أنني أعرف الطرق ،
لكني لن أبلغ قرطبة ابدا .
خلال البكاء وعبر العواصف
مهر أسود ، وقمر أحمر .
الموت ينظر إليّ
من أبراج قرطبة ،
آى ، يا لطول الطريق !
آى ، من مهري الباسل !
آى ، من الموت ينتظرني
قبل أن أصل إلى قرطبة .
قرطبـة
بعيدة ووحيدة .

في هذه الأبيات ترمز قرطبة إلى الموت الذي لا مهرب منه ، والذي يمضي إليه الفارس على ظهر من الحياة ، وعدم الوصول يعني عزم الشاعر على الابتعاد عن الموت . وهيهات !

وفي أبيات أخرى ، يصور لوركا الحياة عابر سبيل يسلك طريقه نحو الموت على ظهر جواد :

ثيران الماء العديدة ،
تناطح الفتيان ،
الذين يستحمون في الأضواء ،
بقرونها المتأرجحة .
والمطارق تغني
فوق السنادين حالمة ،
تمشي وتتكلم نائمة ،
وأرق الفارس ،
وسهد الحصان ..
....

الشاعر الحقيقي يبدع ، وأكثر من ذلك يتنبأ ، وهو رسول السماء الذي يحمل لنا الضياء ، وكلما كان عظيما كان ضوؤه باهرا ، والاقتراب منه عاشيا ، وقد حاولت جهدي أن أقترب من قمتين ، تنتميان إلى أمتين مختلفتين ، وأملي ألا أكون قد فقدت وسط الضياء بصري ولا بصيرتي !

المرأة وصورة المرأة عند نازك الملائكة:

سلمى الخضراء الجيوسي

— ١ —

في دراسة نقدية تتناول انتاج المرأة الشاعرة لا بد للناقد من أن يدرس علاقة المرأة المبدعة أولا بالعرف الشعري الموروث وثانيا بالعرف الأخلاقي والاجتماعي المنحدر إليها من قرون طويلة من الاستبداد بالمرأة وقهرها وترويضها ، ولا بد للناقد من أن يحاول تقدير مدى انتماء المرأة المبدعة إلى هذين العرفين ، أي مدى تمثلها أو رفضها للواحد منهما أو لكليهما معا .

وليس هذا بالأمر السهل . ذلك لأن الشاعرات العربيات المعاصرات كن متفاوتات في علاقتهن بهذين العرفين ، بل إن الشاعرة الواحدة كثيرا ما تخضع لتطور متكافىء أو غير متكافىء إزاءهما عبر السنين .

إن الشعر العربي تاريخيا ، شعر رجال في اغلبيتّه الساحقة . فأعرافه المتوارثة شديدة الإصرار على ميزات الفحولة والرجولة ، غلبت عليها لهجة الفخر بالذات وبالجماعة ، وامتلأت بمعاني التحدى والتباهي بالقوة والبطولة ، أي بكل الصفات « الرجولية » المنحدرة إلينا من شعر الأنساب والمديح والمفاخرات الفردية والقبلية .ولو درسنا الشعر العربي المعاصر حتى عند اكثر الشعراء تبشيرا « بالحداثة » لوجدنا أن أعراق المتنبي لم تزل مشتبكة بأعراقه وأن شعره مفعم بالأنا الفخمة وبالتعبير عن المقدرة الفحولية كما لا يستطيع ولا يختار شعر المرأة أن يكونه .

وقد كان الشعر العربي الحديث ، قبل الخمسينات ، شعر رجال أيضا في تقاليده التي تتعلق بالموقف من المرأة نفسها . فقد كان هذا الموقف يتراوح بين

الافتراس والاقتحام العاطفي من جهة وبين عبادة البراءة والعذرية من جهة أخرى ، أي أنه كان شعرا يعتبر المرأة إما دمية ولعبة للرجل أو مثالا أعلى لا يمس ولا يقارب . وشعر كل من علي محمود طه (الذي ألفّت نازك الملائكة كتابا كاملا عنه) وعمر أبو ريشة شاهد على هذين الموقفين في انتاج الواحد منهما . ومن الواضح أنهما موقفان لا بد أن تتخطاهما الشاعرة المعاصرة التي تعتبر نفسها إنسانا مكتمل الإنسانية ، ذا حق بالحياة الطبيعية الكريمة التي لم تشوهها الشكوك والريب من جهة أو تعطلها المقدسات والمحظورات الجارحة للإنسانية من جهة أخرى والتي لا تخضع للمعايير المزدوجة التي تجعل الفضيلة والقيم تعتمد لا على مفهوم مطلق يصدر عن احترامنا للكرامة الإنسانية الشاملة ، بل على جنس الإنسان :
هل هو رجل أم امرأة ، فإن كان رجلا سهلت هذه المعايير وتراخت ، وإن كان امرأة ضاقت واكتست بالإرهاب والقمع .

إن الامتيازات الهائلة التي تمتّع بها الرجل عبر التاريخ لا يمكن إلا أن تكون سببا للقهر حالما يحدث الوعي الصحيح ويحل الإدراك الساطع بالمرأة . وقد كانت التفرقة الحادّة في المعايير الأخلاقية وفي مفهوم الحرية الإنسانية بين الرجل والمرأة ، وكان الإيمان الموتور بعدم قدرة المرأة على تحقيق ذاتها وأهمية هذا في ميزان الحياة العامة هدفا أوليا من أهداف عدد من الكاتبات المعاصرات (أمثال ليلى البعلبكي وغادة السمان ونوال السعداوي وفاطمة المرنيسي الخ) . لقد حملت هؤلاء الكاتبات وبينهن القاصة والروائية والباحثة ، رسالة العدالة الطبيعية بين الجنسين بقوة ، وحاولن البرهنة ليس فقط على ما انطوت عليه المعايير التقليدية من ظلم وقتل لإنسانية المرأة ومواهبها ، بل على قدرة المرأة على تحديها وتجاوزها إن هي فقط آمنت بقيمتها كإنسان كامل مساو في الحقوق والواجبات واستمدت شجاعة هذا الإيمان وجرأته .

غير أن الشعر كان أبطأ من الفنون النثرية في هذا المجال . ولعل أحد أسباب هذا هو أن الشعر كان يعتمد عندنا على أعراف بعيدة في روحها وتعابيرها عن

مواقف كهذه . كان الشعر ، بلا شك ، يحتاج إلى تخطّ اكبر ، إلى قفزة أعلى واجرأ لكي يصل إلى هذا النوع الجديد في التحدي . يعود ذلك إلى الصعوبة التي يعانيها الشاعر عندما يحاول إدخال عرف جديد إلى الشعر في زمنه ، والكتابة ليس فقط في موضوع لم يطرق بعد بل بلهجة جديدة مختلفة صادرة عن موقف لا علاقة له بالمواقف الرجولية التي هيمنت على الشعر العربي في تاريخه الطويل .

يجب أن نتذكر دائما أن مجال التجديد الجذري في الشعر يظل دائما اضيق منه في القصة والرواية ، لأن الشعر يعتمد على الإيماء والإيحاء والاختصار الشديد ، وعلى أعراف فنّية شديدة الهيمنة في العادة . ونحن نلحظ من دراستنا لتطور الشعر في هذه اللغة أو تلك أمرين رئيسيين : الأول هو أن خط التطور من مدرسة إلى مدرسة ومن اتجاه إلى اتجاه يتبع عادة خطوات واضحة تتدرج به معتمدة الواحدة منها على ما قبلها ، ومتتبعة قانونا فنيا غير مكتوب لا يمكن تجاوزه عادة بنجاح . إنه قانون النمو الداخلي في الفن[١] الذي يصر على أن للأدب (وسواه من الفنون) حياة فنية خاصة به تخضع لعملية تغيّر وتطور داخلية تتصارع فيها قوى الأخذ والمقاومة باستمرار وهي ، مع أنها غير مستقلة عن الأحداث الخارجية من سياسية واجتماعية إلا أنها لا تتفاعل معها إلا بمقدار استعداد الأدوات الفنية الراهنة لهذا التفاعل . ويسري هذا القانون على كل فروع الأدب إلا أنه أشد انضباطا واكثر صرامة في الشعر منه في فروع الأدب الأخرى .

أما الأمر الثاني فهو أننا نلحظ أن تغيير وضع الشعر في أساليبه ومفاهيمه في عصر ما يقترن عادة بدعوة جهيرة تتخذ صيغا ثورية وتتألّب حولها جماعة من الشعراء والنقاد يدعون إليها بصوت واحد ويسنون لها القوانين الشعرية التي تتبناها الحركة الجديدة بإيمان صارم . هذا ما حدث في الرومانسية ، والرمزية ،

---

(١) راجع مقدمة مؤلف الكاتبة الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث منشورات ابريل ، لايدن ، ١٩٧٨ ، جـ أ. **Trends and Movements in Modern Arabic Poetry,**

والسريالية ، والايماجية ، والدادية ، وحركة الشعر الحر عندنا وسواها من الحركات والمدارس في بدء عهدها . وهذا لا يحدث عادة في فروع الأدب القصصي . لقد جعل مارسيل بروست وجيمس جويس (كل على حدة) من عنصر الزمن أهمية قصوى في الرواية دون أن يحملا دعوة جماعية أو يجعلا من أسلوبهما مدرسة ذات قواعد عامة يدعى القصاصون والروائيون إلى اتباعها .

ما أريد قوله هنا هو أن الاختراع والتغيير الناجحين في مجالات الرواية والقصة ، مهما افتنّ الأديب في الابتكار ، لا يحدثان في العادة هزة أدبية أو صدمة فنية تحتاج إلى التفنّن في أساليب الدفاع عن الحدث الأدبي الجديد وإعطائه الأسباب والمبررات التي تعرض وكأنها قوى فنية محتومة لم يكن منها بد كما نرى في تاريخ نشوء المدارس الشعرية .

ولذا فإن مجال التخطي والدخول بالشعر إلى عالم بكر مفاجىء كان دائما محفوفا بالصعوبات على الصعيد الفني .

محفوفا بالصعوبات ، نعم ، ولكنه لم يكن مستحيلا لو أن القضية النسائية اعتبرت قضية جوهرية ذات مساس بمبدأ الحرية الإنسانية من أساسه . إن العائق الفني عند ئذ كان خليقا بأن يتراجع بالتدريج ، وأن تكتسب الأدوات الفنية مرونة وطواعية مع الزمن إزاء الإصرار المتواصل على الغوص إلى أغوار هذه القضية الإنسانية الشائكة وترجمة أبعاد التجربة المأساوية التي تولدها باستمرار إلى شعر .

نعم ، لم يكن العائق الفني وحده مبرّراً كافيا لهذا الغياب ولهذا التجاهل لقضية الصراع المحتوم الذي كان يجب أن يفجّره وعي العصر الحديث ليس فقط في الشعر الأنثوي وإنّما في شعر الرجال أيضا . ولكن الشعراء عندنا برهنوا على انصياعهم إلى الذوق السائد ، والاستجابة لمطالب الجمهور القارىء والمستمع الخاص والعام ، ولا شك أن قضية المرأة لم تكن قط جزءا من مطالب هذا الجمهور بل ثورة على اسس الرؤيا التي يتبنّاها . ولعلهم جميعهم شعروا بأن عليهم ، في هذا العصر المتأزم ، أن يتبنوا المواضيع المباشرة التي تشغل بال جيلهم دون سواها ، وقد كان الهم الاكبر عندنا ، منذ

الخمسينات ، هو الهم السياسي الراهن : الاستعمار الخارجي والقمع الداخلي ، وقد تجاهل الشعر تداخل قضية المرأة بطغيان المؤسسات القمعية المتحكمة ، وبالفشل السياسي جميعه ، وتشابك المشكلة الاجتماعية بالمشكلة السياسية . وهذا يعود طبعا إلى نقص الإدراك العام وتجذر المفاهيم الرجعية التي جعلت من المرأة استثناء وهامشا ، فإلى الآن لا نجد حتى عند أكبر الشعراء المعاصرين ، باستثناء واحد منهم فقط[٢] (وهم جميعهم شعراء سياسة) دمجا للأمرين معا ولا اهتماما خاصا بقضية خطيرة هي أساس في تأخرنا وفشلنا .

هل احست الشاعرة العربية المعاصرة أنها مشدودة إجمالا إلى عرف الموضوع الشعري السائد في عصرها وهو عرف رسّخه الرجال ونمّوه ؟ إن هذا الحكم جارف إزاء التجارب الطريفة في الموضوع الشعري التي حفل بها الشعر النسائي عادة ، وفي طليعته شعر نازك الملائكة لا سيما في الخمسينات . ولذا فإن الدارس لا يستطيع أن يتخلص من الدهشة لتجاوز الشعر النسائي العربي ، إلى حد كبير ، موضوع المرأة ، لا كموضوع اجتماعي عام ، ولا كدعوة ثورية شاملة فقط ، بل أيضا كتجربة شخصية ذات مساس حميم بحياة

---

(٢) كان نزار قباني الشاعر الوحيد من بين الشعراء الكبار الذي جعل من قضية المرأة أمرا أساسيا في المجتمع ذا علاقة وثيقة بما اعتبره « تخلّفنا » . ولكن هذا الوعي جاءه بالتدريج ، فشعره يكشف عن جميع زوايا الرؤيا التي عرفها عصرنا . بدأ حياته الشعرية رجلا عتيقا ينظر إلى المرأة كمتعة سانحة ، ولم يكن يعرف الحب الحقيقي قط (انظر دراسة الكاتبة لشعره في الآداب عدد اكتوبر ١٩٥٧ تحت عنوان « شعر نزار قباني وثيقة اجتماعية هامة » . والجدير بالذكر أن نزارا أجابني عليها بالموافقة على رأيي) . ثم ، بازدياد وعيه السياسي والاجتماعي وعمقه الإنساني استطاع أن يرى بوضوح راعب أبعاد الظلم والقمع التي عاشتها المرأة حتى يومنا هذا وأصبحت المرأة « الدمية » والغانية اللعوب المليئة بالإغراء والغباء والفراغ الروحي في دواوينه الأولى ، إنسانا ذا قضية حيوية ، فبدأ بتصويرها ضحية طغيان رجولي صاعق كما نرى في قصائده « حبلى » و « رسالة من سيدة حاقدة » و « أوعية الصديد » ثم صورها امرأة وعت مأساتها وتمردت عليها كما في ديوانه « يوميات امرأة لا مبالية » ، ثم حبيبة ملهمة وموحية ومحركة للروح تقف في مكان التكافؤ مع المحب كما نرى في جزء غير قليل من شعره الأخير . في عدد من هذه القصائد التي كتبها منذ نهاية الستينات لا كلها ، نرى أن صوته قد فقد عنجهية الرجل التقليدي وعنفوانه الذكوري المفترس ، وتغلغل الحب إلى أعماقه فتوهجت مشاعره ورهف إحساسه واشتعل خياله ليحيله أحد كبار العشاق في تاريخ الأدب العربي .

المرأة الشاعرة وسعادتها وكرامتها . فمما لا شك فيه أن هذا الموضوع لم يفرض نفسه بشكل قوي على الشاعرة العربية ولم يكن محركا ودافعا للشعر ، إلا من بعض الأمثلة القليلة .

وهذه الدهشة تزداد عندما نرى كيف فرض هذا الموضوع نفسه على شاعرات معاصرات شهيرات خارج العالم العربي . لقد شغل حيّزا كبيرا ، مثلا ، من شعر الشاعرة الامريكية المعاصرة ادريان ريتش **Adrienne Rich** التي جعلت من قضية المرأة موضوع شعرها الرئيسي وتحدثت عن الحدود القاهرة التي تفرضها على المرأة المبدعة وظائف الحياة اليومية ، ووصفت تسلط الأعمال اليومية الصغيرة التي لا تنتهي على موهبتها وقدرتها على الإبداع المستمر وتحكم المجتمع ذي الرؤى التقليدية المحدودة بمقدرات المرأة وحريتها في التصرف .

في مجموعتها « **صور لزوجة ابن** » عبرت ادريان ريتش عن أهم ما كانت تسعى إليه كامرأة شاعرة وهو أن تتحرر من كل ماشكّل عليها حماية في الماضي فقيّدها في الوقت نفسه . وقد تفحصت في قصيدتها التي تحمل نفس عنوان المجموعة تلك الصور المألوفة جميعها التي صورها الشعر للمرأة وقابلتها مع صور المرأة المعاصرة وتجاربها اليومية وكشفت عن قواها الداخلية ، وأحقادها ، وتحفظاتها :

عندما تغني كورينّـا على القيثار
فلا الكلمات كلماتها ، ولا الأنغام
آه ، لا تتنهدن بعد اليوم أيتها السيدات !
إن الزمن ذكر !
ويشرب نخب الجميلات .
وها نحن : نستمع ، وقد بهرتنا فروسيتهم
إلى مديحهم البالغ لتفاهاتنا
وتفسيرهم لخمولنا بأنه تضحية بالذات !

وفي الشرق أفصحت شاعرة مسلمة معاصرة هي الشاعرة الإيرانية فوروت فارومتزاد عن عذاب المرأة في عالم متأخر متعصب وتضييق التقاليد الاجتماعية الموروثة عليها وقد صورت مأساة المرأة السجينة في حدود أنوثتها وفي قبضة نظام قمعي فرض عليها سلطة الذكر وهيمنته ، واعربت عن حقدها على شبكة القوى التي ابعدت المرأة عن جوهر الحياة في المجتمع لتعيش على هامشه . لقد أصبحت المرأة في رأيها لا جزءا من بنيان موحد بل عنصرا مشوشا معزولا عن نشاطاته ومغتربا عن بنيته الأبوية . وفي رأيها أن المرأة هي المسؤولة عن استمرار وضعها في الحياة :

إنني أنا سبب أحزاني
وما من شيء يخفف عني هذا الالم
الذي فرضته على نفسي
إن قدميّ في السلاسل .

بشعر كهذا وجدت فوروت نفسها واقفة ازاء مجتمع معاد لكل ما التزمت به . ففي إصرارها على حريتها الكاملة واستقلالها تصادمت تصادما عنيفا مع القوانين الاجتماعية والأخلاقية السائدة في زمنها . وقد لقيت اضطهادا غير قليل في حياتها القصيرة التي انتهت سنة ١٩٦٧ إثر حادث سيارة والشاعرة بعد في أوج عطائها . ولكن موتها لفت النظر إليها فاكتسب شعرها اهتماما مجددا ليعود في عهد الخميني فيلقى إنكارا جديدا ، تماما كما هو منتظر .

والسؤال يظل قائما هنا : كيف استطاعت الشاعرة في حضارات أخرى أن تشق طريقها نحو هذا الموضوع الحيوي ، ولم تقبل عليه الشاعرة العربية ؟

لقد تحدثنا أعلاه عن العرف الفني وهيمنته على الشعر ، وانتهينا إلى أنه كان لا يشكل عقبة نهائية إزاء التجريب في الموضوع والموقف واللهجة والرؤيا لو كان ثمة إصرار على معالجة هذا الأمر . فماذا عن العرف الأخلاقي ؟

إنه لصحيح أن التقاليد الأخلاقية الراهنة عميقة التجذر في المجتمع العربي ،

---

(٣) لنأخذ هنا مثلا قضية الحفاظ في القانون الأخلاقي (وهي قضية أظن أنها نشأت من أيام الغزو عندما

لم تزل ذات وشائج راسخة بالعرف الأخلاقي في الحضارة العربية من الجاهلية مرورا بالمأساة العشقية الأموية ، إلى عصور الانغلاق الأنثوي فيما بعد الذي أطبق على المرأة العربية وراح يزداد انقباضا عليها قرنا بعد قرن . غير أن سطوة النظام الأخلاقي المهيمن الذي كبح المرأة العربية طويلا لم يمنع لا الكاتبة ولا القاصة العربية من أن تهاجمه وتكشف الوضع الاجتماعي الأنثوي وتعري ما انطوى عليه من مفارقات وقمع ومعايير مزدوجة . فلماذا تأخرت الشاعرة عن هجوم مماثل ؟ هذا هو السؤال الذي نبحث له عن جواب .

ولعل جوابه يقع في أمور ثلاثة :

١ ــ الاول هو أن الشعر أكثر التصاقا بالتجربة الشخصية من النثر . وقد كان الشعر العربي إجمالا ، منذ نشوء المدرسة الرومانسية في هذا القرن ، يميل ميلا شديدا إلى التعبير عن تجربة الشاعر الشخصية أو القومية ، وأصبح تصويره لقضية موضوعية بحتة (كما كان يفعل شعراء المدرسة الكلاسيكية الجديدة) أندر وجوداً في الشعر . فلوتبنّت الشاعرة قضية المرأة بما انطوت عليه من ظلم صارخ فإنها إنما تتبنّى قضيتها هي نفسها ولا تستطيع ، إلا في حالات نادرة (كما فعلت نازك الملائكة في قصيدتها « غسلا للعار ») أن تتحدث فقط عن « أخرى » لها حياة وتجربة غريبة عن حياة الشاعرة نفسها وتجربتها . فكلنا في الشرق امرأة . ويصبح كشف الوضع الأنثوي كشفا مباشرا للتجربة التي تمر بها كل امرأة تقريبا ، بدرجات متفاوته ، في حضارتنا . اي أنه كان على الشاعرة أن تبوح للعالم بحقيقة الظلم الذي تعاني منه وأن تعترف أخيرا بأنها ، بحكم مولدها كامرأة ، ضحية سهلة للرجل ، وتعتبر مواطنة من الدرجة الثانية ومخلوقا هامشيا ثانوي المقام .

كان أخذ المرأة سبية إعلانا عن اندحار الرجولة والشجاعة وانكسار شوكة القبيلة وكرامتها) فهذه لم تزل عالقة بالنفس العربية ، ولا يفهم الأحاسيس الدقيقة المرتبطة بها والعواطف التي تبعثها هذه اللفظة إلا العربي ، لأنها أعمق من معنى الكلمة المباشر لارتباطها بتجربة حضارية طويلة اقترنت بالحمية والشرف ، وبالرعب والحذر والتعصب والغضب ، وحتى بالقتل . وإني اشك في أن تكون الشعوب المسلمة الأخرى قد تمثلت أبعاد هذه الكلمة ومعانيها العاطفية .

غير أن الشعر العربي لم يكن قط شعر بوح واعتراف إجمالا . ولعل الشاعرة العربية المعاصرة ، بما ورثته من كبرياء تاريخية هي جزء من التركيب الأخلاقي المتوارث في الثقافة العربية ، قد نفرت تلقائيا من الإعراب عن هذا ، ولم تستطع أن تواجه هذه الحقيقة فتعترف بهامشية وضعها كامرأة حتى لو رفضتها .

٢ ــ أما النقطة الثانية وهي لصيقة بالناحيتين الفنية والنفسية فهي أن الشاعرة لم تجد أسلوبا معبرا في القول تحتال به في معالجتها للقضية فإنها إجمالا كانت ستتخذ إمّا أسلوب المجابهة والتحدي ، أو أسلوب الدفاع وتأكيد النية الحسنة والبراءة في مطالبتها بالحرية ، وكلاهما كان كفيلا بأن يفشل ، شعريا ، في أداء الرسالة . فأمّا أسلوب التحدي والمجابهة فإن لغته في الشعر العربي الحديث كانت (ولم تزل) ذات قرائن ايجابية كثيرة لالتزامه التعبير عن تحدي الأمة للاستعمار ولجميع أدوات القمع والظلم ، وأصبح قاموسه مقترنا بالمواقف البطولية التي ملأت شعرنا الحديث . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن أسلوب التحدي والمجابهة إذا استعمل بشكل مباشر في هذا المجال ، كان خليقا بأن يثير العواطف التقليدية المكنونة حتى عند احسن القراء نية إزاء المرأة ، وكان هذا سيفشل دعواه .

أمّا أسلوب الدفاع عن حقوق المرأة ومحاولة تأكيد استحقاقها للحرية لمن ظلموها وأنكروها عبر التاريخ ، بحجة أن ذلك لا يمس أخلاقها الرفيعة ، فإنه أسلوب يصدر عن موقف ضعيف من أساسه ، يحاول أن ينفي توقعات الفكر الرجعي وشكوكه وغطرسته عن طريق تطمينه وممالأته ، وهو موقف رفضته الكاتبة العربية من قاصة وباحثة بحصافة بالغة[٤] .

(٤) حدثتني نازك مؤخرا (في تموز سنة ١٩٨٣) بأنها كتبت شعرا غير قليل حول وضع المرأة العربية ولكنها لم تنشره . وتلت عليّ مقطوعة لم اجدها في مستوى شعرها المنشور ، مما يوحي بأن امتناعها عن نشر هذا الشعر قد يعود إلى نفس المشكلة . واذكر أني أنا نفسي عانيت منها . فقد

ولعل حل هذه المشكلة كان يكمن في اللجوء إلى أسلوب مختلف في الشعر . وقد وجدت كاتبة هذا البحث أن التعبير عن وضع المرأة بأسلوب المفارقة والتهكم والسخرية الذي لجأت إليه في شعرها الأخير (وهو غير منشور بالعربية) إنما هو وسيلة فنية ، لعلها ناجعة ، للتخلص من حرج الاعتراف بوضع المرأة التي يلعب الآخرون بمقدّراتها(٥) .

إن التمثل الهازل للتجربة والمعالجة الساخرة للموضوع الجاد ، وازدواجية المعنى ، والتهكم والسخرية ، كانت دائما قليلة في الشعر

كنت (ولم أزل) شديدة التحسس بوضع المرأة عندنا ولكن شعري الأول ، في الخمسينات ، لم يستطع أن يستوعب التجربة بشكل يتركني موفورة العافية النفسية وقتئذ ، لأن الموضوع كان دائما يستحضر معه جميع العلاقات العاطفية والمفاهيم الحضارية التي ارتبط بها تاريخيا .

(٥) يظهر هذا بشكل خاص في قصيدتيّ « حبيبة قلبي I » و حبيبة قلبي III » وفيهما يخاطب الرجل المرأة التي غدر بها . في الأولى لم يحتمل الهلع الذي أصيب به في حرب أيلول سنة ١٩٧٠ ، فيصفه وصفا مهولا ، ثم يعلن أنه نجا أخيرا وقام إلى حياة جديدة بعد موت محقق :

فلمـــا رزقـــت حيـــاة جديـــــدة
وفوق غبـار المقابـر قمت أجـر الذيـول

وكانت هي « حبيبة عمره » (بكل ما في هذه العبارة من مفارقة !) بعيدة ، فاتخذ له امرأة أخرى .

وفي القصيدة الثانية يذكّرها بشروطه ونصائحه التي كان قد أملاها عليها مبدئياً :

حبيبـــة قلبـــي ، نصحـــتك ، قلت :
اريـدك غصنـا طريـا وصوتـــا رضيـــا
وطوعـــــا ولينـــــــــا
ورأيك رأيـــــي ومنـــــــي
وبـــاسمي تقـــولين ، باسمي تعـــيشين
باسمي تحيّين رب السماء ، وباسمي تموتين
نصحـــتك ! لا تنكـــري !

ولكنها اقترفت الجرم الأكبر يوم صارحته بأنها « مثله » (« وهل يستوى العشب والنخل ، حبيبة قلبي ؟ ») وكيف يغفر لها ، بعد ذلك ، خروجها إلى العالم ؟ :

العربي الحديث ،(٦) ولذا فإن عدة هذا الأسلوب في الشعر تظل أفقر واضعف . ويبدو أن الشعراء لم يتمكنوا من تحويل لهجتهم المفعمة برعب هذا العصر وأحزانه إلى لهجة تتمثل المنحى المضحك من الوضعية الإنسانية بمتناقضاتها ومفارقاتها الدائمة . لعل هذا النوع من التمثل يحتاج إلى عصر أهدأ يتسع فيه وقت الشاعر لكي تنمو عنده رؤيا أوضح للوضعية الإنسانية ونظرة فلسفية اعمق وإدراك أبعد لعبثية بعض التجارب الحياتية ومفارقاتها . ولا شك أن العربي يتفاعل بعفوية اكثر مع المأساوي في التجربة الإنسانية ، وأما الروح البطولية التي خمدت تقريبا في الأدب الغربي ، فإنها تظل أبدا متوهجة في قلبه(٧) .

حبيبة قلبي !
ركبت الرياح ! غزوت عوالم بريّة
صعدت على السروات البواسق
طرت على الصهوات
فتحت المناجم دوني (ومن كوة امس لم تنظري !)

وهذا هو بيت القصيد إنه خرق العرف السلفي والخروج بالنفس من سجنها الأنثوي الموروث . وهو خروج أثار « حفاظ » ذلك الصوت الصاعد الآن « اجشّ مهيضا » من أعماق القبر « في ساحة الدار » . ولا بد من تهدئته وارضائه بأخرى « تطيع وتصمت » .

أخرى تعيد السكون إلى الصوت من جانب القبر
ونحن انسجام بديع ......

(٦) لجأ حافظ إلى لهجة التهكم والمفارقة في معالجته لبعض المواضيع كما نرى في قصيدتيه « وصف كساء له » و « نكبة دنشواي » . كما استعمل مصطفى وهبي التل أسلوب السخرية المباشرة في قصائده التي يخاطب بها الشيخ عبود النجار الذي جعله الشاعر رمز الترمّت القاتل للفرح وللحياة . وكذلك نجد شيئا من روح الدعابة الساخرة المتحفظة عند أحمد الصافي النجفي عندما يهاجم الأوضاع الاجتماعية المتردية ، والأخلاقية المتهافتة : العيوب العامة ، والتفاهة ، والقذارة الروحية ، والكسل ، والرياء ، والجهل ، والطمع الخ . ويظل محمد الماغوط الشاعر الحديث الأول الذي صور الأوضاع السياسية بأسلوب يفيض بالسخرية المريرة والتهكم اللاذع ، والإبداع الفني في الوقت نفسه .

(٧) الاقتباس لكاتبة هذا البحث من مقدمتها بالإنجليزية لرواية اميل حبيبي المترجمة ، « الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل :

The Secret Life of Saeed, the I11 - Fated Pessoptimist: Vantage press, New York 1982;

٣ ــ من ناحية ثالثة وجدت الشاعرة صعوبات أخرى كان عليها أن تتخطاها في الخمسينات لكي تجد صوتها المستقل وتتحدث عن أبعاد تجربتها الخاصة . لقد كانت تحتاج ، قبل كل شيء ، إلى شق الطريق نحو الحقيقة العاطفية . فقد كان الشعر العربي قبل الخمسينات يعاني بشدة من زيف العواطف وتسلط التعبير الرجولي عليه ، وهو تعبير تراوح بين الافتخار برجولة قارحة والشكوى المائعة من حب موهوم . كان على الشاعرة العربية لا أن تتخطّى كل هذا وتنبذه فحسب ، بل أن تستنجد بكل منازع الشجاعة والجرأة اللتين رزقتهما لكي تستطيع أن تواجه حقيقتها هي وصدق عواطفها ، ولكي تجرؤ على الاعلان أخيرا عن واقع التجربة الوجدانية التي تعيشها . ويبدو أن الجهاد الذي خاضته لكي تصل إلى هذا الهدف كان كبيرا فمنحها قدرا من الإحساس بالاكتفاء . ونحن نرى من دراستنا لشعر فدوى طوقان أن ما بدأ عندها في « **وحدي مع الأيام** » كتعبير عن الضيق من واقعها الأنثوي السجين اختفى بالتدريج إذ شقت طريقها نحو الصراحة العاطفية والصدق الشعوري واستطاعت أن تؤكد مكانتها في العالم . ولعل قصيدتها « وجدتها » كانت التعبير النهائي المنتصر عن البحث عن هوية أنثوية ضائعة .

ولكن اكتفاء الشاعرة العربية بهذا النوع من الانتصار لم يساعد قضية المرأة في شيء ، وبقيت القضية خارج الشعر إلى حد كبير ، ملك الكاتبة والقاصة وحدهما تقريبا .

غير أن ما استطاعت المرأة الشاعرة تخطيه بهدوء هو اللهجة الرجولية التي ملأت الشعر العربي المعاصر بالتشنّج وأحيانا بنبرة هجومية تعليمية . لقد كانت الشاعرة أقل إصرارا على مواقف التحدي والفروسية واكثر إحساسا بالغم العام واهتماما بالعاطفة الخاصة والتجربة المتنوعة ، إجمالا(٨) .

translated by Trevor Le Gassick and Salma Khadra Jayyusi. ص ix . وانظر ص ص viii - ix لبحث أطول في هذا الموضوع .

(٨) كان من نتائج التجربة التي قمنا بها في مشروع « بروتا » لترجمة الآداب العربية أننا خرجنا

لا شك أن الشعر العربي المعاصر اليوم أصبح في حاجة إلى استرجاع المشاعر المنعشة والرقة واللطف والتعاطف مع مجالات الحياة الأقل جهورية ، ومع انكسار الإنسان المعاصر وهشاشة مصيره إزاء عالم قادر على أن يفني نفسه في لحظة . لا بد من تأكيد المشاعر الرقيقة ، بكل دفئها وعمقها وتسامحها لتتغلب ولو إلى حد على لهجة الشعر المعاصر العالية النبرة وقد فترت فيه تعابير الحب الشخصي والتجربة الخاصة الحميمة وتقمص فيه الرجل الشاعر ، بتكريس مرهق ، دور البطل والقائد والفاتح والمعلم(٩) ، متتبعًا عرفا قديما في الشعر العربي ألحّ على منازع التمجيد للذات وللآخرين.إن لصوت المرأة المفعم بالحنان والتواضع والمودة الحميمة والتحضّر مكانا كبيرا في هذا الشعر ، شريطة أن يكون ، في الوقت نفسه ، صادقا مخلصا لا يلجأ إلى التمويهات والرياء . أما كون عصرنا عصر مفاجآت جماعية كبيرة تهاجم حياة الفرد والجماعة باستمرار فتغيّرها وتشوشها ، فإن هذا لا يحمل مبررا للعنف المستمر في الشعر وللقصائد التي تكرر نفسها بانضباط لا شعري مدهش وبلهجة تضطر إلى اللجوء إلى التعابير القصوى بعد أن فقد القارىء حساسيته للكلمات ، من كثرة تكرارها اللجوج . إنه لم يعد بالإمكان مخاطبة القارىء ــ إلا العدد القليل من القراء ــ عبر الإيماء الرقيق والإيحاء اللبق واللهجة الخفيضة والعبارة الحذقة البعيدة المرمى ، فقد فقد القارىء مراسه على التأمل والتقييم الجمالي الهادىء لمعاني الشعر إلا بعد مرمي .

باستنتاجات مهمة حول الشعر العربي المعاصر . فقد علق عدد من الشعراء الناطقين بالإنجليزية الذين تعاونوا معنا في الترجمة على لهجة التشنج والغضب الدائم ، على علو نبرتها وتشبعها بالنفحة البطولية وهي نفحة لم يعد لها مكان في الشعر الغربي ، لا سيما الانجليزي . وكان استغرابهم صادرا في الدرجة الأولى عن التكرار والتشابه في القصائد فكأنها كتبت جميعها بتصميم واحد . وقد وجد الشعراء المترجمون أن شعر النساء أقرب للنفس وآثروه على شعر الرجال إجمالا .

(٩) ثمة تجارب شعرية تختلف عن هذا بالطبع وعلى رأسها تجربة صلاح عبد الصبور ، وسعدي يوسف . وقد لاحظت أن عددا طيبا من شعراء العراق المعاصرين قد تفردوا بتجربة مخالفة لهذا الوصف ومنهم محمود البريكان ، وياسين طه حافظ وحسب الشيخ جعفر وعبد الكريم كاصد وسواهم .

وإنه لمن المؤسف أن شعر المرأة لم يستطع حتى اليوم أن يشكل تيارا قويا مضادا يمنح التلون الكافي لتغيير صورة الشعر العامة ومجراه . ولا شك أن المرأة الشاعرة (والكاتبة) قادرة على فتح القنوات العاطفية الحية في الأدب العربي الحديث وابقائها متفتحة ، شريطة أن تحاذر أولا من التمويه والتسوية وثانيا من الانجراف في التيار العاطفي الإثاري الذي تتهافت معه تجربتها وتفشل .

— ٢ —

استنادا إلى ما جاء في هذه المقدمة نستنتج أن نازك الملائكة ــ غاية هذه الدراسة ــ لم تتبن موضوع المرأة كقضية مباشرة في شعرها . ففيما عدا قصيدتها « غسلا للعار »[١٠] نجد أنها صرفت اهتمامها في الشعر إلى مواضيع أخرى كان أهمها الموت ، والحب ، والزمن ، والتغيّر ، ثم مواضيع القومية العربية والإيمان الديني .

أما موضوع المرأة كقضية فإنه وجد طريقه إلى أدبها الفكري لا الشعري . فقد تبنت المرأة ووضعها في العالم بقوة ووضوح وحجة بليغة في محاضرتين

---

(١٠) قرارة الموجة ، ص ٣٥١ ــ ٣٥٤ ديوان نازك الملائكة ، جـ ٢ دار العودة بيروت ط ٢ ، ١٩٧٩ . والقصيدة مكتوبة سنة ١٩٤٩ . أما قصيدة « مرثية امرأة لا قيمة لها » (كتبت سنة ١٩٥٢ ونشرت في نفس المجموعة) فهي لا تركز على كون الميتة « امرأة » بل على كونها فقيرة ومقطوعة . فإن هي ماتت ولم يشحب أي خدّ لموتها ولم ترتفع أية ستارة لتودع تابوتها بأسى وشجن ، فإن نفس المصير خليق بأن يصيب « رجلا » معدما مقطوعا لا أهل له . واذكر على سبيل المثال هنا القصيدة اللطيفة التي كتبها مصطفى وهبي التل في « رثاء الهبر » زعيم الغجر الذين كان الشاعر يتردد عليهم في ضواحي اربد ، وقد اشيع أنه توفي . إن الشاعر في هذه القصيدة يتخيل الهبر يدفن دون أن يبكي عليه أحد ، فموته لم يسبب أية حسرة في القلوب ، وها هم الغجر ، ربعه ، يهرعون بعد دفنه إلى طبولهم وغنائهم ورقصهم ، وكل شيء يسير كالعادة دون أي خلل في نظام الأشياء ، فمن الواضح أن موته لم يكن خليقا بأن يحدث تغييرا في مجرى الحياة التي كان يجب أن تسير وفق مخطط طبيعي لا يعتمد على وجود « الهبر » أو عدم وجوده . إن قصيدة نازك أكثر إيحاء بمأساة البشر الذين يعيشون ويموتون على هامش الحياة بينما تحمل قصيدة التل شيئا من اللهجة الساخرة وروح الدعابة المتخفية بين السطور ، ولكن الهدف في القصيدتين واحد .

ألقتهما في مطلع الخمسينات(١١) هما في صميم أدب حركة التحرر النسوي في العالم وفي مستوى احسن ما كتب حتى اليوم حول الموضوع ــ فلم اقرأ ما يفوقهما حجة وكرامة وإيمانا باكتمال إنسانية المرأة وحقها الكامل في الحياة والاختيار . « إن تاريخ العبودية » تقول نازك « لا يشتمل على صفحة اشد سوادا »(١٢) من صفحة العبودية التي لحقت بالمرأة حيث بلغت استهانة الذهن العام بها عظيمة . وقد بحثت نازك قضية الاختيار وعلاقتها بالأخلاق والفضائل موضحة بأن القدرة على الاختيار أساس في أخلاقية الإنسان . ومن كان فاقدا للاختيار ومضطرا إلى الفضيلة اضطرارا بحكم « الإلزام » المفروض عليه من الخارج فإن خيره الناتج عن ذلك لا يعبر عن إرادته الفعالة . وقد طالبت نازك بالحرية التامة للمرأة في جميع القيود الخارجية المفروضة عليها حتى يكون مجال الاختيار بين الخير والشر متاحا لها فلا أخلاق من دون حرية كاملة في السلوك ، ولا شخصية من دون أخلاق رصينة تدرك ذاتها ، ولا انتاج في أي حقل من دون شخصية كاملة العمق واسعة الجوانب ، نفاذة ، تشخص ما تريد . وهذا لأن الحرية هي التي تنتج الأخلاق ، والأخلاق هي التي تنتج الشخصية ، والشخصية هي التي تنتج الفن والفكر والإنسانية(١٣) .

إن رؤيا نازك للحرية رؤيا نفاذة ، عصرية ، رافضة لجميع الضغوط التي فرضها على المرأة مجتمع أبوي هرمي شديد التعنت والاستخفاف بها ، فسلب هذا منها القدرة على الإبداع .

وقد تحدثت نازك عن تقسيم العمل في المجتمع وكيف أن البشر استندوا فيه إلى الجنس لا إلى الكفايات الطبيعية والميول . فما دامت المرأة امرأة فهي ملزمة

(١١) كانت المحاضرة الأولى بعنوان « المرأة بين الطرفين السلبية والأخلاق » وألقتها في الاتحاد النسائي ببغداد سنة ١٩٥٣ ، « وأحدثت وقتئذ هزة كبيرة » كما تذكر نازك ، والثانية بعنوان « التجزيئية في الوطن العربي » وألقتها في المقاصد الإسلامية في بيروت سنة ١٩٥٤ ، وهي تشتمل على مناحي التجزيئية في الوطن العربي ومنها موضوع المرأة .

(١٢) من « المرأة بين الطرفين السلبية والأخلاق » في كتاب التجزيئية في الوطن العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٤ ،ص ٣٣ .

(١٣) المصدر نفسه ص ٤٠ . وانظر نقاشها بكامله في الصفحات المتاخمة لهذا الاقتباس .

بأن تقصر نشاطها على العمل المنزلي مهما كانت ملكاتها الفطرية واتجاهاتها[١٤] . ونتيجة ذلك كان أنّ جزءا يسير جدا من الطاقة الإنسانية الغنية التي رزقتها المرأة تستغل بينما تتوقف الطاقات الأخرى عن النمو وتقتل ، من ذهنية (بما في ذلك الإبداعية) وعاطفية ، إذ أن العاطفة لا يمكن أن تنمو وتغتنى إذا كان الفكر معطلا ، فهي ليست منعزلة عنه ، والمرأة إن كانت لا تملك ذهنا مرنا ناميا فلا مجال لأن تملك مشاعر متكاملة [١٥] .

وقد كان لتقسيم العمل نتيجة أخرى سيئة على المرأة وهي أنها : فقدت ثقتها بقدراتها العقلية والنفسية نتيجة لاستمرارها على أداء الأعمال اليدوية البسيطة . ونحن لا ننسى أن هذه الأعمال التي خصت بها المرأة ما زالت أعمالا يحتقرها الرجل الشرقي ويأنف من تأديتها ، ولو أردنا أن نكون نزيهين لا تفقنا على أنها أعمال تافهة[١٦] .

إن اعتبار نازك لأعمال المنزل أنها أعمال تافهة لا يعني أنها تعتبرها بلا قيمة إنسانية ومادية ، بل ينحصر في أن **اقتصار** وظيفة المرأة على هذه الأعمال يبدد طاقاتها الأخرى ويعطل قواها الفكرية والروحية ويفقدها جزءا كبيرا من طاقاتها الإنسانية الكامنة . أما العمل المنزلي نفسه فإن نازك تؤكد على أنه عمل معقد[١٧] فادح[١٨] « يستغرق العمر كله »[١٩] وتحرم المرأة من الملكية الخاصة وعلى رأسها ملكية الوقت التي تتيح للرجل أن ينصرف إلى القراءة والبحث والفن والتأمل العقلي والتخصص في العلوم أو حتى إلى العبادة المسرفة التي هي أيضا مظهر من مظاهر الشخصية في إنسان مخير[٢٠] .

---

(١٤) من مقالتها « التجزيئية في المجتمع العربي » ، المنشورة في نفس الكتاب ، ص ٢٣ .

(١٥) المصدر نفسه ، ص ٢٤ . وانظر نقاشها الكامل حول علاقة العاطفة بالعقل ص ٢٣ — ٢٤ .

(١٦) المصدر نفسه ، ص ٢٦ .

(١٧) « المرأة بين الطرفين » ص ٣٤ .

(١٨) المصدر نفسه ، ص ٣٥ .

(١٩) نفس المصدر والصفحة .

(٢٠) نفس المصدر والصفحة .

كما يحرمها من ملكية المال ليتركها تحت رحمة الرجل الذي كثيرا ما يشكو من أنه يعولها وكأن أعمالها المعقدة في تربية الأولاد ورعاية المنزل لا قيمة لها بتاتا(٢١) .

وتندد نازك بالاعتراضات التي يدعيها الرجعيون ضد المرأة كادعائهم أولا أنها « لا تملك مواهب عقلية لأن التفكير يلوح وكأنه خاصة رجالية(٢٢) ، وثانيا قولهم :

إن سعادة المجتمع تقتضي تقسيم العمل فيه ، وقد قسم العمل وخصت المرأة بأعمال المنزل ، بحيث إذا أرادت المرأة أن تخرج إلى الحياة وتنال حقوقها تعرضت الأسرة إلى الانهيار(٢٣) .

إن المجتمع الصالح ، تصر نازك ، يهيء الحد الأعلى الممكن الذي يكفل لأفراده « أن يعيشوا ملء مجالاتهم النفسية ، ويستغلوا أقصى ما ركبته الطبيعة في أعماقهم من مؤهلات روحية وعقلية »(٢٤) .

إن نازك تقف هنا وقفة امرأة عصرية ذات حجة ورأي حاسم تطلقه مزودا بجميع قوى المنطق لا تترك ثغرة مفتوحة للنقاش العقيم . وتساؤلها « ما عذر مجتمع يضحي بنصف أفراده بدعوى المحافظة على راحة النصف الثاني ؟ »(٢٥) تساؤل مفحم جارح لست أعرف كيف يمكن للعقل الرجعي أن يجد جوابا مقنعا له !

لقد كانت نازك في هذين المقالين (أو المحاضرتين) في الأوج من النضج الفكري الناتج عن ثقافة واسعة وادراك ذكي حصيف لحقائق المجتمع . وقد تمكنت من إظهار الأسباب البليغة لتأخر المرأة وعجزها عن استغلال مواهبها في

---

(٢١) نفس المصدر ، صفحة ٣٤ .

(٢٢) نفس المصدر ، صفحة ٤٤ .

(٢٣) نفس المصدر ، ص ٤٤ — ٤٥ .

(٢٤) نفس المصدر ، ص ٤٥ .

(٢٥) نفس المصدر والصفحة .

الأدب والفن وهو تفسير ينسحب على جميع نساء الأرض لا على المرأة العربية وحدها . لقد شغل بال أديبات كثيرات في الغرب إذ رحن يتساءلن عن ظاهرة الإخفاق النسوى العام في ميدان الأدب . فبجزع شديد نرى القاصة الإنجليزية الشهيرة فيرجينيا وولف Virginia Woolfe تتساءل ، « لماذا لم تستطع المرأة أن تنتج عملا كبيرا كإحدى مسرحيات شيكسبير ؟ » وإذ اقلقها هذا السؤال راحت تستعرض ، في سلسلة محاضرات ألقتها سنة ١٩٢٩ بعنوان **غرفة خاصة بها** A Room of One's Own تاريخ المصاعب التي جابهت المرأة في دورها كفنانة ، فانتهت إلى أن المرأة كانت دائما كثيرة الأشغال وفقيرة . فهي كثيرة الأشغال لأنها مسؤولة جسديا ، عن إنتاج أطفال الجنس البشري وتنشئتهم . وهي فقيرة بلا دخل مستقل لأن القوانين التي سنها الرجال إنما وضعت لكي تبقى النساء في حالة فقر دائم . وقد زاد على هذا ضعف الثقافة التي تتاح لها ، وطغيان الأسرة ، وسخرية المجتمع بها ، وهزء الرجال إن هي حاولت شيئا خارج القاعدة المسنونة . وتضيف وولف إنه لصحيح أن هذا الوضع تحسن كثيرا بنيل المرأة في أوروبا حريات جديدة في العصر الحديث ، فبرز عدد غير قليل من الروائيات اللامعات ، إلا أن إنتاج عمل ضخم لن يتم للمرأة إلا إذا استطاعت أن تحصل على مرتب سنوي كاف وتمكنت من أن تغلق على نفسها باب غرفة خاصة بها وتتفرغ للعمل .

وتعدد لويز بوغان الآراء السلبية التي تشبثت بها العقول منذ زمن طويل حول المرأة الشاعرة فتقول إن الناس يعتقدون أن الشاعرة عاطفية كثيرا ، تضع عاطفتها قبل العمل الأدبي وانضباطه في الشكل والمضمون ، وأنها قليلة العناية بالتقنيات وأنها تحاول تقليد إنتاج الرجال (وهي اتهامات كذبتها تجربة نازك الشعرية) وتدافع بوغان عن المرأة فتقول إن النساء يجبرن على النمو قبل أوانهن ، وتضطرهن الظروف إلى ترك اللعب في الحياة والفن ، ولكنهن غنائيات بطبيعتهن ، وعمليات في الوقت نفسه . أما عاطفتهنّ فكثيفة وحارة ، وأما قلوبهن فكريمة ومتسامحة . وكثيرا ما يملكن هبة التأمل والقدرة على الطرافة والابتكار . وهن قادرات على التفكير الواسع الأفق والجولان في مدار عاطفي

فسيح إذا ما نلن ثقافة منوعة . إن ما يبدد قواهن هو أنهن يجبرن على الحياة في محيط غير مناسب لنمو مواهبهن ، كما تدفعهن الظروف إلى التحايل على الحياة الاجتماعية فتراهن يختلفن كثيرا بين الثورة على أوضاعهن والمحافظة على الرؤيا الموروثة للأشياء(٢٦) .

وقد وصفت الشاعرة الأمريكية ادريان ريتش المصاعب الخاصة التي تتعرض لها الشاعرة ، في حياتها العملية وذلك في مقال طويل بعنوان « عندما نستفيق نحن الموتى »(٢٧) . في هذا المقال تعرضت ريتش لقضية تخص المرأة المبدعة محاطة في جميع الثقافات الموروثة بحرج بالغ ، وإن كانت عظيمة الاهمية وتنطوي على الكثير من الصدق والواقعية والأمانة الإنسانية . فهي تدور حول الصراع المحتوم الذي يدور عند المرأة المبدعة بين الأنانية الفنية (وكل فن يستلزم قسطا من الأنانية) وحب الآخرين وعلى رأسهم الزوج والأولاد . إن هذا الحب مصبوغ بقوة ثقافة أنانية تاريخية كاملة ، تجعل تخطيه في سبيل التفرغ للإبداع أمرا يكاد يكون محظورا . أما الأنانية الفنية فإنها تكون غالبا على حساب الآخرين لأنها تتوجه نحو الخلق وتحصيل المآثر وتحقيق الطموح ، وفي هذا ما يبررها كثيرا(٢٨) . وتنبه ريتش إلى أن محاولة الجمع بين العالمين عسيرة تفشل فيها أغلب النساء وتؤكد أن احاسيس المرأة في هذا المجال قد أهملت كثيرا ولم يعبر عنها أحد . وقد حاولت في كتاباتها وفي شعرها أن تتوغل إلى سر الإحباط الذي يصيب المرأة الخلاقة في الزواج وكيف تنحل الموهبة المبدعة وتتبدد . في المقطع التالي تصف ريتش في إحدى فترات حياتها الأولى :

لقد كنت أكتب النزر اليسير (في تلك الأيام) بسبب الإرهاق من ناحية ، ذلك الإرهاق الأنثوي الذي يسببه الغضب المكبوت وفقدان حبل

---

(٢٦) فصل « القلب والقيثار » ("The Heart and the Lyre") في كتابها المذكور سابقا ص ٣٣٩ — ٣٤٠ .

(٢٧) « When we Dead Awake » وأدرجته في ديوانها ، شعر ادريان ريتش ١٩٧٥ (Adrienne Rich's Poetry) .

(٢٨) المصدر نفسه ص ٩٧ .

التواصل مع وجود المرأة نفسه ، ومن ناحية أخرى بسبب تقطع حياة المرأة إذ تولي انتباهها للواجبات الصغيرة والمهمات المستمرة ، والعمل الذي يقوضه الآخرون باستمرار ، ومطالب الأطفال التي لا تنتهي ...... إن أغلب حياة الناس مليئة بالتخيلات الوهمية وأحلام اليقظة التي لا يحاول الإنسان عادة أن يحققها . ولكن كتابة قصيدة أو قصة ، وحتى التفكير الحصيف المنتظم لا يمكن أن يكون جزءا من أحلام اليقظة . فالقصيدة لكي تتكون والشخصية القصصية لكي تتبلور ، والفعل لكي يتخذ شكلا يحتاج إلى تحويل للواقع ، عبر الخيال ، وهذا لا يكون أبدا شيئا سلبيا سكونيا فلا بد من قدر معين من حرية العقل ، حريته لمتابعة عملية الخلق ، والدخول الكلّي في تيارات تفكيرك الخاص .... لطرح الأسئلة ، للتحدي ، لتخيل البدائل المختلفة ... ولكن أن تكون الأم مع الصغار طول النهار ، تماما كما يفترض المفهوم التقليدي وأن تكون الزوجة مع الزوج أيضا حسب المفهوم التقليدي أمر يفرض عليك إيقاف ذلك النشاط في الخيال(٢٩) .

وتصر ادريان ريتش هنا على كلمة « تقليدي » ، فهي تؤمن بأن العصر الحديث لا بد أن يجد طرقا جديدة يتحد فيها نشاط الإبداع بدفء العلاقات الإنسانية(٣٠) .

فإذا انتقلنا خارج العالم الناطق بالإنجليزية وجدنا القاصة والروائية الإسبانية الشهيرة اينيس نين Anais Nin(٣١) تعاني من نفس الأوضاع . وقد بحثت هذا الأمر ليس فقط في مذكراتها الشهيرة بل أيضا في قصصها القصيرة ورواياتها . لقد ضحت نين في سبيل الأمومة بالشيء الكثير ولكنها شعرت أيضا بالعقبات الكثيرة التي وضعها التركيب التقليدي للمجتمع إزاءها . وقالت يوما « إن غريزة الأمومة هي التي تجعلني في خطر » . وتعرضت نين ، كما تعرضت

---

(٢٩) المصدر نفسه ص ٩٥ .

(٣٠) المصدر نفسه ص ٩٥ ــ ٩٦ .

(٣١) اشتهرت أيضا كثيرا بمذكراتها التي نشرتها في ستة أجزاء وقد انسحبت على خمس وثلاثين سنة من ١٩٣١ ــ ١٩٦٦ .

نازك ، للأنوثة التقليدية ، فوصفت (لاسيماقي روايتها ، **قلب بأربعة زوايا** . The Four - Chambered Heart كيف تضحي المرأة أحيانا بتفردها وتميزها لكي تحافظ على الصورة الراسخة في العرف الاجتماعي التقليدي للمرأة كإنسان دافىء القلب متواضع ، لطيف ومحب ، لا أكثر(٣٢) .

ليست الصراحة التي اتصفت بها هؤلاء الكاتبات بأقل من الصراحة التي عالجت بها نازك هذا الموضوع ، كما رأينا . وقد كانت نازك تتكلم بمنطق ذهني هادىء يوحي بأنها ملكت حريتها جميعها ، كاملة . فلم يكن فيما تقوله صدى لصرخة امرأة مظلومة كبتت فيها ملكة الرأي والفعل . لقد كانت تدافع عن كرامة النساء اللواتي لم يعين إنسانيتهن ومساواتهن الطبيعية مع الرجل . وقليلات سواها من الأديبات العربيات استطعن الإمساك بمقود النقاش بهذه الحصافة والحجة البليغة ، أو تسيير حياتهن العملية بكل تلك الثقة والمقدرة ، وبكل تلك البساطة .

ـ ٣ ـ

يبدو لقارىء شعر نازك أن الشاعرة تجاوزت في هذا الشعر قضية الصراع بين الجنسين وكأنه غير موجود ، كما أسلفنا . ففي موقفها الواعي من الأشياء لا تبدو أنها تعاني من هذا أو أنها شعرت بأن الحياة قد أوجدت في وضعها نقصا خاصا لأنها امرأة . إن هذا الموقف لا يستند إلى تبرير كاف كما سنرى بعد قليل إلا أن الشاعرة لم تع هذا الوضع كما يبدو ، أو لعلها لم تشأ أن تعيه فترى إجحافا خاصا في تجربتها الأنثوية في الحياة ، وتخطته بصمت . هذه الثقة وهذه الكبرياء إزاء الرجل اللتان طفح بهما شعرها منذ مطلع حياتها اقصيتا عن تجربتها الوجدانية ، كما صورتها في الشعر أطياف الانكسار الأنثوي ليحل محلها صورة لامرأة معتدة بنفسها وبمواهبها ، ولو أن هذا الاعتداد في شعرها بقي خفيض الصوت وبعيدا عن الاعتداد الرجولي العالي النبرة الذي نعرفه في شعر الرجال .

---

(٣٢)انظر كتاب شارون سبينسر Collage of Dreams, The Writings of Anais Nin, by Sharon Spencer, Chicago, 1970 لا سيما الفصل الذي بعنوان « اكتشاف المرأة مجددا » ص ٦٨ —

٩٣

وإذ كرّست نازك شعرها إلى مواضيع لا علاقة مباشرة لها بالمرأة في عصر متغير ، رفضت في الوقت نفسه الرؤيا الضعيفة للمرأة وإمكان انقلاب المُحبة المحبوبة إلى ضحية مضطهدة واعتبرت نفسها متكافئة مع الرجل ـــ الصديق ـــ الحبيب ـــ الغريم ، دون أن تضطر إلى خوض صراع واضح للوصول إلى هذا التكافؤ .

لم يكن شعرها قط شعر غانية مزهوة بالنفس ، بالمعنى الأنثوي وتعالت كليا على تعابير الإغراء واستجلاب الإعجاب أو العطف كان اعتدادها الواضح اعتداد الشخص الكامل الواثق من إنسانيته التامة .

تبدو رؤيا نازك ، من النظرة السريعة في شعرها إذ تتخطى المواضيع الأنثوية المباشرة ، رؤيا لا جنسية في عدد كبير من قصائدها . غير أن علينا أن نبحث عن معان أنثوية أخرى في شعرها . إنها في مرحلة حياتها الشعرية الأولى كما نرى في دواوينها : « مأساة الحياة »(٣٢) ، « عاشقة الليل » (١٩٤٧) ، « وأغنية للإنسان » ، وفي جزء وافر من « شظايا ورماد » (١٩٤٩) تنظر بعين أفزعتها فكرة الفناء ووجدت الحياة مليئة بالألم والتعقيد والعذاب ، واعتبرت الموت مأساة الحياة الكبرى . وقد قررت في الجزء الأكبر من شعرها أنّ السعادة في الحياة لا وجود لها ولعل شعرها في الفترة الأولى من حياتها الأدبية كان أكثر تشاؤما من جميع الشعر الرومانسي الذي سبقها أو عاصرها ، لشدة ذلك القلق الوجودي الذي تلبّسها من فكرة الموت والفناء ، والصورة المفزعة الملحة التي رسمتها لهشاشة الحياة وقدرتها على الانهيار في أية لحظة .

لا شك أن القصيدة الواحدة من هذا الشعر المليء بالرعب الوجودي لا تكفي وحدها للدلالة على الورطة التي كانت تعيشها نازك كامرأة ، غير أن تكرار النغم اللجوج من قصيدة إلى قصيدة ومن ديوان إلى ديوان ، عبر مئات الصفحات ، وتكرار الموضوع الذي يدور حول الخيبة والحزن والهموم المتراكمة ويعكس رؤيا معتمة جريحة للحياة الإنسانية ، كل هذا يشير إلى

(٣٣) نشرت هاتان المجموعتان في ديوان واحد سنة ١٩٧٠ ولكن شعرهما الأصلي كتب في باكورة حياتها الشعرية .

موقف هش ، سريع الارتجاج ، مرهف الحساسية إزاء الصعوبات والمحظورات والحدود المضروبة عليها لأنها امرأة متنورة تعيش في مجتمع كثير الكبت للحرية العاطفية والروحية . ولعل قصيدتها « الأفعوان » مثل جيد على أبعاد المأزق النفسي الذي وجدت نفسها غارقة فيه . فالقصيدة تحمل رسالة أنثوية بليغة إذ تصور حصارا كاملا على الحياة ، ودروبا مسدودة ، ودهاليز مظلمة ، وسعيا خائبا للانفلات من افعوان مثابر تمج مقلتاه العداوة والبغضاء :

أين أمشي ؟ مللت الدروب
وسئمت المـــــروج
والعدو الخفي اللجوج
لم يزل يقتفي خطواتي ، فأين الهروب ؟

ولا مهرب ، فقد جابت « الممرات والطرق الذاهبات بالأغاني » وجميع دهاليز الحياة والعدو « السرمدي العنيد » في أثرها خلف كل طريق جديد(٣٤) .

ليس بالإمكان التخلص من الإحساس هنا بأن هذا موقف أنثوي من الحياة ، لم يتمكن من أن يجد الخلاص من الأعداء الكثيرين المتخفين وراء كل منعطف ومنحنى . هذا الانغلاق المطبق إنما هو انغلاق الحياة العربية على المرأة التي لم تتمكن من اقتحام العالم بنفس القدرة على التقحم التي يستطيعها الرجل في المجتمعات النامية . إن هذا كلام امرأة عرفت فراغ الروح في محيط جامد جعلها تصيح : « في روحي فراغ جائع كاللانهاية »(٣٥) .

إن نازك بلا شك سجينة أنوثتها في هذا الشعر ولكنها لا تعترف ، حتى لنفسها ، بهذا الاختناق والخضوع الضمني للحدود المضروبة عليها كامرأة في مجتمع محافظ . ودارس شعرها المتمعن يستطيع أن يتعرف على أزمتين كبيرتين عانت منهما طويلا ثم وجدت لهما حلا مشتركا هو الإيمان الديني الذي قاد

(٣٤) شظايا ورماد ، ديوان جـ ٢ ص ٧٧ ـــ ٨٣ ، والقصيدة كتبت سنة ١٩٤٨ .

(٣٥)« ذكريات » المصدر نفسه ص ١٧٦ .

الشاعرة إلى الراحة أخيرا . الأزمة الأولى كانت تلك المعاناة التي تحدثنا عنها من قضية الموت والخيبة والألم فقد كادت تبلغ بالشاعرة حد العصاب ، فثمة مئات الصفحات من الشعر كرست لهذا الموقف العصبي المجلجل . ومن الواضح أن أزمة كهذه لا يمكن أن تستمر إلى الأبد ، فلا الروح تطيق هذا التكريس الواله المضطرب إلى قضية الموت والفناء وخلو الحياة من السعادة والفرح ، ولا الفن نفسه قادر على تحمل هذا التكرار اللجوج المرهق . فالإعياء الروحي والإعياء الجمالي كانا سيحلان بالشاعرة وبما تكتبه ، ولا بد من مخرج من ورطة خطيرة كهذه .

أما الأزمة الثانية فقد كمنت في محدودية الحرية المتاحة للشاعرة لكي توجه مصيرها العاطفي ، إنه من الواضح أن الشاعرة مشبوبة العاطفة ، كثيرة التعطش للحب المتكافىء ، ولكن من الواضح أيضا في شعرها الأول وحتى ديوانها « شجرة القمر » (١٩٦٨) أن علاقاتها العاطفية كانت تنتهي غالبا بالخسران . لعلها في فترة « شظايا ورماد » كانت قادرة على أن تتمنى أحيانا للعلاقة أن تعود فتنتعش :

مرت أيام لم تتذكر أن هناك
في زاوية من قلبك حبا مهجورا
عضت في قدميه الأشواك
حبا يتضرع مذعورا
هبه النورا(٣٦) .

ولعلها في نفس الفترة أيضا أظهرت أملا بسيطا في إمكان الحب كما نرى في قصيدتيها « أول الطريق » و « دعوة إلى الأحلام »(٣٧) ، إلا أنها انتهت في رؤياها سريعا إلى أن الحب لا يدوم ، وعاد إحساسها بالزمن مرهفا فهو الذي

---

(٣٦)« نهاية السلم » ديوان ، جـ ٢ ، ص ١١٢ . وانظر أيضا قصيدة « غرباء » في نفس الديوان ص ١١٨ ــ ١٢٠ ــ وكلتا القصيدتين كتبت سنة ١٩٤٨ .

(٣٧)قرارة الموجة ديوان جـ ٢ ص ٢٢٧ ــ ٢٣٠ ــ و ٢٣٤ ــ ٢٣٥ . وكلتا القصيدتين كتبت سنة ١٩٤٨ أيضا .

يجيء بالتغيير ويهدد كمال الأشياء ودوامها ويبدل قلوب المحبين . إن رياح الزمن باردة دائما تجر الخراب والفتور وتقلب الناس إلى آخرين والأحباب إلى غرباء . في البدء وقفت مفجوعة أمام معضلة التغير التي يفرضها في رأيها مرور الزمن على المحبين . ففي قصيدتها « لعنة الزمن » تصور نازك الزمن في صورة داعبة وقد رمزت له بسمكة ميتة طافية على وجه الماء تعترض مسرى الحبيبين المبحرين في سعادة جديدة « بعد جمود سنين » وقد استيقظ الحب والمرح والشوق في قلبيهما . وتروح السمكة التي تراها الحبيبة « إنذار أسى » و « دليل فراق » :

تكبـــر تكبـــر حتى عادت فـــي حضن الموجـــة كالعمـــلاق

ولن تجدي أية محاولة للهرب من هذه اللعنة المحتومة :

وبقينــــا نهـــرب والسمكــــــه
تتبـــع أرجلنـــــا المرتبكــــــه

تلك الأحداق ! وأين المهرب من لعنة تلك الاحداق ؟

وزعانفهـــا السود الشوهـــــاء
ســدّت فـــي وجهينـــا الأرجـــاء[٣٨]

وتحل فجيعة الفراق بين المحبين فالغد والماضي والدنيا والحب ترسب في أحداق تلك السمكة الميتة ليواريها الزمن في جريانه العنيد .

وتحمل قصيدتها « طريق العودة » نفس هذا اليأس إذ تعود الشاعرة على أعقابها في الطريق الطويل المرير الذي كان يوما طريق الرواح والأمل والاندفاع نحو السعادة والحب . تعود حاملة « أشلاء حلم صغير » كان قد اعتلى بها الأوج لحظة ثم تلاشى :

ألم ينطفـيء كل حلـم كـــــذوب ؟
وهـا نحن نعلـم أنـــا بلغنـــا القمـــم
وسرنا على أوجها مرة ، ثم حان الإياب

---

(٣٨) كتبت « لعنة الزمن » سنة ١٩٥٠ ونشرت في قرارة الموجة ، ص ٢٤٠ ــ ٢٤٨ .

وعدنـــــــا نجر قيــــــــود الألم
ونـدرك كيـف تغير حتـى التـــــراب(٣٩)

ولكنها كانت في نفس الفترة تغازل رؤيا أكثر صلابة إزاء تجربة التغيّر وتواجه ، في قصائد أخرى ، عواطفها الاكثر عنفا فتقرر في قصيدة « الأعداء »(٤٠) أن الحب قد يصبح عداوة مبرّحة وينقلب إلى بغضاء . وقد يرقد « ميتا » فوق تراب الأيام والأعوام في قصيدة « حصاد المصادفات » فلا يلتقي المحبان القديمان بعدها إلا صدفة :

ربما يلتقـــي هنـــالك طيفــــــا ن من الأمس فـي شعاب طريـــق

....

فـي بـرود يمـر كل علـــى الآ خـــر خابي العيـون ميت العـروق

فلا يلامس الواحد منهما شعور الاخر بل يلخصان حبهما القديم :

.... بشبــه ابتسامـــة جـــرداء
ربما ألقيـا التحيــة لا عمـــــ ــــق لها ، في برودة الغربـــاء
ثم سارا كأنما لم تكـــن يــــــو مـا حيـاة عطشى وراء الدمـاء(٤١)

وتشعر ، في قصائد أخرى ، بنفسها مدفوعة إلى إنهاء علاقاتها بنفسها قبل وصولها إلى قمة النشوة في الحب :

لنفتـــرق الآن ما دام في مقلتينـــا بريـــــق
وما دام في قعر كأسي وكأسك بعض الرحيق(٤٢)

دعوة فيها تلهف كبير لإنقاذ النفس سلفا في اللحظة التي يفرض الزمن عليها قانون التغير المحتوم(٤٣) .

---

(٣٩) المصدر نفسه ص ٢٥٧ . والقصيدة كتبت سنة ١٩٤٩ .

(٤٠) المصدر نفسه ص ٢٦٠ ـــ ٢٦٣ والقصيدة كتبت سنة ١٩٤٩ أيضا .

(٤١) المصدر نفسه ، ص ٢٦٧ ـــ ٢٦٨ . والقصيدة كتبت سنة ١٩٤٩ .

(٤٢) قصيدة « لنفترق » المصدر نفسه ص ٢٨١ . والقصيدة كتبت سنة ١٩٤٨ .

(٤٣) وانظر أيضا في المصدر نفسه قصيدتيها « عندما قتلت حبي » (١٩٤٨) ص ٣٣٧ ـــ ٣٣٩ و « السلم المنهار » (١٩٤٨ أيضا) ص ٣٤٨ ـــ ٣٥٠ .

وهكذا فإن كل شيء هش معرض باستمرار للفناء ، حتى أصبحت هذه الرؤيا عندها خالية أخيرا من التشاؤم والقهر ، وغدت شيئا مرغوبا تجد فيه الشاعرة وسيلة للخلاص من الخيبات التي تحدثها في النفس الرؤيا المثالية لكمال الحياة وقدرتها على العطاء الغني . هكذا فلسفت الأمور ورغبت ، مختارة ، عن الإمساك بالأشياء بل تركتها تنفلت من بين يديها باستمرار : تجربة أنثوية حميمة ، فمن الصعب أن تجد رجلا يقف هذا الموقف السالب الرافض للتملك والأخذ .

في قصيدتها « الشخص الثاني » (١٩٥١) و « الزائر الذي لم يجيء » (١٩٥٢) ، وصلت نازك إلى ذروة تعبيرها عن مشكلة التغير في العلاقات الإنسانية ، لقد اتقنت هنا فن المخاطبة بلهجة واقعية تكاد تخلو من العاطفية وتنطوي على تهكم عميق وضحكة مكبوتة لتعبر عن حذلقة متحضرة تجاوزت بمراحل كثيرة منابع شعرنا الصحراوية والريفية وعاطفيته المألوفة المتشبثة بعفوية ساذجة بأشياء الحياة .

إن الحبيب القديم في « الشخص الثاني » يعود الآن ولكن بوجه جديد وعبثا تبحث فيه عن الماضي لأن وجه شخص جديد ، شخص ثان ، قد حل مكانه :

وسيسكن هذا الشخص الثاني الأحمق حتى في البسمات
سيمد برودته في رقة صوتك في لين النبرات
وسيرمقني في خبث ، مختبئا حتى خلف الكلمات
ولمن أشكو هذا المخلوق الشيطاني
والأول فيك محته يد الشخص الثاني ؟(٤٤)

وفي القصيدة الثانية نجد أن الزائر الذي لم يجيء ذات مساء وأبقى مكانه فارغا قد حافظ على ذكراه متوهجة في القلب إذ أن مجيئه كان خليقا بأن يحطم استمرارية الصورة التي حماها انقطاع العلاقة وحافظ عليها في كامل جمالها ــ

---

(٤٤) قرارة الموجة ، المصدر نفسه ، ص ٣٣٦ .

فالحبيب قد غاب قبل أن يصل الحب إلى ذروته فيعرف بعدها التغير والحنان :

ولـــو جئت يومـــا ـــ ومـــا زلت أوثـــــر ألّا تجيء ـــ
لجف عبير الفـــــراغ الملـــــون في ذكريـــــاتي
وقصّ جنـــاح التخيـــل واكتـــأبت أغنيـــاتي
وأمسكت في راحتـــيَّ حطـــام رجـــائي البريء
وأدركت أني أحـــــبك حلمـــــا
ومـــا دمت قد جئت لحمـــا وعظمـــا
سأحلـــم بالزائـــر المستحيـــل الـــذي لم يجيء(٤٥)

وتصل نازك إلى حذلقة نادرة في الشعر العربي في قصيدتها « حطام »(٤٦) التي كتبتها سنة ١٩٥٤ . هذه القصيدة تطفح بالمواصفات المتناقضة الخارجة عن مألوف الشعر العربي . لقد ملكت الشاعرة ، بنضج فني سريع ، معرفتها للحياة بمتناقضاتها الكثيرة التي تتعايش جنبا إلى جنب ، فقد كان الحب وموته تجربة طيبة كشفت للواحد منهما عن عيوبه الجميلة وطوت معايبه المترفة وعرضته على ما في أبعاده الشاسعة من خشونة وعيوب رائعة .

ليست هذه عبقرية الحب وعفويته ولكنها عبقرية الإبداع المستقل الذي يرفض أن يربط مصيره بمصير الآخر ما دام الآخر معرضا بحكمه إنسانا (هل أقول رجلا ؟) ، للتغير والانقلاب . والحق أن نازك لم تمنح الحب صبرها وأناتها ، ولم تجرؤ على الإمساك به وملاحقته حتى الذروة تمتحن قدرته على العطاء الكامل وعلى منح الهناء والامتلاء ولو مرة للإنسان .

قال الروائي الإنجليزي د.هـ. (ديفيد هيربرت) لورنس D.H. Lawrence ما معناه أن الحب هو المحافظة العسيرة على تفرد الإنسان واستقلاله خلال اندماجه بالآخر . ولكن نازك في محاولتها المستمرة للمحافظة على استقلالها وحماية لنفسها من أي تصدع أو تذرر كانت تحاذر هذا الاندماج

---

(٤٥) قرارة الموجة ، المصدر نفسه ، ص ٣٢٩ .

(٤٦) شجرة القمر، ديوان جـ ٢ ص ٤٩٩ ـــ ٥٠٢ .

وتخشاه وتعطله .

ولعلها في الوقت نفسه وبكبرياء أنثى رزقت عبقرية ومقدرة ، خشيت من أن يحاول الرجل فرض سيطرته التقليدية عليها لو أتاحت له أن يصل معها إلى ذروة الأخذ والعطاء إلى الاندماج الكامل .

غير أن هذه الرؤيا لهشاشة العلاقة الإنسانية وما تجنّه من غدر مستمر ما كانت هي أيضا قادرة على الاستمرار ، فالحياة ستنتهي دون أن يعرف القلب الاكتفاء ولو مرة ، والعمر سينقضي قبل أن يصل الإنسان إلى القمة ويقف هناك مشرفا على العالم وقد امتلأ قلبه بالدهشة والفرح والنشوة ، وكما يهاجم التغير كل التجارب التي عرفتها نازك من قبل ، فإنه هاجم الآن هذه الرؤيا ذاتها عن طريق الإيمان الديني الذي منح نازك ، دفعة واحدة ، الثقة بالحياة والنشوة بها والاكتفاء العاطفي ، ونفى عنها الخوف من الموت والتغير وأزال الرعب من قدرة الأشياء على الغدر بنا وحرماننا من السعادة . لقد زال الآن ذلك الشك القديم في ديمومة الأشياء ومصير الإنسان يوم كانت تقول :

هكذا جئت للحياة وما أدري إلى أين سوف تمضي الحياة
وسأحيا كما يشاء لي المجهول حيرى تلهو بي الظلمات(٤٧)

وهو شك قادها في قصيدة أخرى إلى الإنكار الكامل للخلود الذي تجده :

...... ظلا تمطى في برود
فوق المدافن حيث تنكمش الحياه
...... لفظا على بعض الشفاه
غنته وهي تموت ! يا للإزدراء !
قالوا الخلود ، ولم أجد إلا الفناء(٤٨)

وتشكل قصيدتها الطويلة « زنابق صوفية للرسول » قمة النشوة والفرح وامتلاء القلب بالحب الالهي وتحمل أبعادا إنسانية شمولية فإسلاميتها شاسعة

(٤٧) « مأساة الحياة » ، في ديوان نازك الملائكة جـ ١ ، ص ٢٨ .

(٤٨) « خرافات » ، « شظايا ورماد » ديوان ، ص ٨٥ . القصيدة كتبت سنة ١٩٤٨ .

الأبعاد ، يسودها الإيمان الحار الصادر عن صفاء الرؤيا المؤمنة والاندماج الكامل بما يحبه الإنسان . إنّها صلاة للحب المطلق الذي عبر عن نفسه بلغة متوهجة حارة تنسحب على جميع تجارب الحب العميقة الممتلئة التي تخاطب أقدس مشاعرنا وتشعلها ، ولا شك أن كل حب صادق مكتمل ، إلهيا كان أم غير إلهي ، يحمل قداسته في قلبه(٤٩) .

لست اعتقد أنه كان لزواج نازك سنة ١٩٦٢ ولميلاد طفلها الوحيد أي تأثير في تحولها نحو الإيمان . إن لها شخصيتها المستقلة التي لا تتأثر إلا بقناعتها الخاصة ، ولا شك أنها كانت دائما تملك شجاعة قناعتها ولا تتوانى لحظة عن الإعلان عنها . غير أن ما يلفت النظر كثيرا هو أن هاتين التجربتين المهمتين في حياة كل امرأة لا تبلوان وكأنهما تركتا أي أثر مهم في شعرها . إن شعرها ، ما عدا قصيدة صغيرة واحدة لطفلها(٥٠) من أبسط ما كتبته من شعر في حياتها ، خال من التعبير المشبوب عن فرح الأمومة ودهشتها لا سيما بعد سنوات طويلة كانت نازك قد أمضتها متفرغة للعمل والإنتاج الأدبي ، بعيدا عن حياة الزوجية والأمومة . من الواضح هنا أنه مهما كان لتجربة الأمومة من تأثير مفرح على نازك فإنه لم يلج إلى منطقة الشعر بقوة . لعل الطمأنينة والأمان لا يثيران فيها الشعر . أو لعل التجربة نفسها ، على أهميتها ، عزلت في نفسها ولم يسمح لها بأن تفرض السلطة التامة على وجدانها حرصا لا شعوريا منها على

---

(٤٩)يغيّر ألوانه البحر ، بغداد ، ١٩٧٧ ، ص ٥٢ ـــ ٧٣ . والقصيدة كتبت سنة ١٩٧٤ . وقد ترجمنا هذه القصيدة لمجموعة منتخبات الأدب العربي الحديث الذي تنشره دار جامعة كولومبيا للنشر في نيويورك تحت مظلة « بروتا » (مشروع ترجمة الآداب العربية) . وقد لاقت القصيدة المترجمة نجاحا كبيراً عندما جمعْنا عددا من الأدباء والأساتذة والفنانين في أوستين بتكساس وقرأناها عليهم والطريف في هذا أن ماثيو سورنسن Mathew Sorenson الذي قام بالترجمة الأولى امريكي من طائفة المورمون Mormons المتدينين جدا ، أما الشاعر الذي أعاد صقل الترجمة (حسب أسلوبنا في مشروع بروتا) فهو الشاعر الإنجليزي كريستوفر ميدلتون Christopher Middleton الذي لا يعتبر نفسه متدينًا إطلاقا . وقد أحب كل منهما القصيدة كثيرا وهو يعمل عليها ، مما يشير إلى شموليتها وقدرتها على التعبير عن توهج الحب وقدسيته وقدرته على تخطي حدود موضوعه الخاص ليعبر عن كل حب عظيم متوهج عميق الإيمان .

(٥٠)« أغنية لطفلي » (١٩٦٣) في شجرة القمر ، ديوان جـ ٢ ، ص ٥٥٢ ـــ ٥٥٤ .

استقلال الذات المبدعة وخوفا من سيطرة الانهماك الأموي العاطفي على العقل وعلى قدرته على العطاء والإبداع . وعلينا أن نذكر أن نازك من أولئك الأدباء المكرسين لعملهم ، وقد كان الأدب عندها طريقة حياة دائمة لا هواية أو ترفا . المهم في هذا أنها لم تقع في قبضة القوة التي طالما قهرت إبداع المرأة جيلا بعد جيل ، بل عرفت كيف تنسق بين محبة الطفل والحدب عليه من جهة وبين الرغبة اللاهية في الإبداع المستمر من جهة أخرى ، حتى لاتتعارضا . وفي هذا ما يجعلها أكثر اكتمالا كامرأة . إن الاكتمال الأنثوي لا يتم إلا إذا تناول جميع نواحي الخلق عند المرأة ، والأمومة ، على عظمة رسالتها ومسؤوليتها ، إنما هي ناحية واحدة من نواحي هذا الخلق المهمة عند المبدعات ، وإهمال النواحي الإبداعية الأخرى لا يمكن إلا أن يكون إنقاصا لإنسانية المرأة الفنانة واكتمالها .

— ٤ —

ننتهي من هذا كله إلى أن نازك سارت على درب متطور قادها من حال إلى حال . لقد بدأت حياتها فريسة رعب وجودي من كل ما يشوه الحياة وينهيها ، ثم تخلصت إلى مركز قوة مكّنتها هي نفسها من تعطيل منازع الحياة في العلاقة الإنسانية قبل أن تصل هذه إلى الأوج حتى لا تعاني الشاعرة من رؤيتها تتقلص وتندحر إلى أن استطاعت أخيرا أن تصل إلى السلام والاستقرار في المد الديني والقومي فتجمع بين قرارة الموجة وقمتها في الوقت نفسه .

خلال كل هذه التجربة الطويلة كان ثمة عصب واحد يغلب على كل مناحي الحياة وهو عصب الإبداع ، فقد دارت حياتها كلها حول هذا الإبداع بتكريس مذهل(٥١) ، كما أسلفنا . ولو أردت أن أصف نوع الإبداع عندها لقلت إنه ، قبل كل شيء ، إبداع مستقل . فهي لم تستند إلى عرف شعري أنثوي عريق متنام ، وفي الوقت نفسه تخطت العرف الرجولي ومنحت الشعر العربي الحديث نفحة أنثوية جديدة زادته غنى ورونقا . التجربة عندها ، كما

(٥١)اخبرتني نازك في ١٩٨٣/٥/٢٠ وقد طفح صوتها بالسعادة ، أنها ، بعد انقطاع دام ست سنوات ، عادت إلى الكتابة أخيرا ، وصارحتني بأنها كانت مصابة بأزمة نفسية رهيبة نتيجة توقفها (الخارج عن إرادتها) عن الإبداع طول تلك الفترة .

أسلفت ، تجربة أنثوية جادة ترفعت فيها عن بوادر الدلال السطحي والزهو الأنثوي الذي يؤكد الرؤيا السلفية للمرأة ويعزلها عن دورها الجاد المتكافىء في الحقل الأدبي . أما لغتها الشعرية فهي ، على قوة جذورها وبلاغتها الأصيلة وارتكازها على عرف لغة الشعر القديم والشعر العربي الرومانسي (لا سيما ذاك الذي كان يكتبه في الثلاثينات أمثال محمود حسن إسماعيل والهمشري) إلا أنها كانت في الوقت نفسه لغة أنثوية خاصة بها ، ذات سيولة ودفء وصوت أنيس حميم فيه تحرق وشغف وبراءة كثيرة .

وقد كشف شعرها ، لاسيما في الفترة الثانية من حياتها الأدبية وهي فترة « قرارة الموجة » و « شجرة القمر » معاني جديدة وزوايا لم تكن مضاءة من قبل في الشعر العربي للعلاقات والتجارب الإنسانية (« الشخص الثاني » « الزائر الذي لم يجيء » « خمس أغان للألم(٥٢) » ، « الخيط المشدود إلى شجرة السرو(٥٣) » إلخ) ، وحتى للأشياء غير المحسوسة (« أغنية حب للكلمات(٥٤) » ، « شجرة القمر(٥٥) » ، « أغنية للقمر(٥٦) » ، « إلى وردة بيضاء(٥٧) » ، « أغنية لشمس الشتاء(٥٨) » إلخ) .

في تلك الفترة المبكرة من حياة الشعر العربي الحديث ، لم يكن شيء غريبا عنها كان انفتاحها على العالم مدهشا ، ولم تلتزم ، كما التزم أغلب الشعراء الرجال بعرف الموضوع الشعري السائد ، وقد كان الشعر العربي وقتئذ (ولم يزل بكل تأكيد) في حاجة ماسة إلى التنويع واختراق حواجز المواضيع المألوفة التي التزم بها . إنه لصحيح أن نازك الملائكة لم تتمكن (ولعلها لم تعبأ بذلك) من الدخول في شعرها إلى ما يمكن أن يكون « شعريا » في الحياة اليومية ،

---

(٥٢) شجرة القمر ، ديوان ج ٢ ٤٥٤ ــ ٤٦٤ . القصيدة كتبت سنة ١٩٥٧ .

(٥٣) شظايا ورماد ديوان جـ ٢ ص ١٨٧ ــ ١٩٦ . القصيدة كتبت سنة ١٩٤٨ .

(٥٤) (٥٥) (٥٦) (٥٧) شجرة القمر، ديوان جـ ٢ ص ٤٨٦ ــ ٤٩١ ، ٤٢١ ــ ٤٣٩ ، ٤٧٧ ــ ٤٨٢ ، ٥٥٥ ــ ٥٥٦ بالتتالي وكتبت سنة ١٩٥٤ ، ١٩٥٢ ، ١٩٥٢ ، ١٩٥٢ بالتتالي .

(٥٨) قرارة الموجة ديوان جـ ٢ ص ٣٧١ ــ ٣٧٦ . كتبت سنة ١٩٥٢ .

وتحويل العادي من الأشياء إلى طاقة موحية تفسّر ولو زاوية مهملة أو مجهولة في الوضعية الإنسانية وإعادة تفسير المعادلات المعيشية بشكل يستخرج قواها الخفية التي تسيطر على حياة الإنسان وتوجهها مهما بدت تافهة وهامشية في المفهوم العادي كما فعل أمثال سعدي يوسف ، وشوقي أبي شقرا ، وياسين طه حافظ إلخ ، ولكن نازك كانت تلج إلى مواضيع شعرية الوشائج في أساسها (الكلمات ، القمر ، الشمس ، النهر) من أبواب جديدة فتؤنسها وتكتشف لها علاقات حميمة بأحاسيس الإنسان وتجربته الشعرية الغنية ، وقد أبدعت في هذا بسخاء . كانت قصائدها في الخمسينات كشفا جديدا لطاقات الشعر العربي وجرأة عظيمة على التجوال في أفق الابتكار الأوسع والأرحب . واذكر كيف وقعت قصيدتها « أغنية للقمر » وقوع شيء مفاجىء مليء بالغرابة المدهشة فللمرة الأولى يوصف القمر ، تلك الأداة التقليدية في الشعر — بكأس حليب مثلج ترف ، وبجدول سائل من الصدف — ونجدّ مزنبق أرج ، وببركة العطر والنعومة ، وبسلة فل منحدرة في الأفق وبندم الليل والنهار وتوبة القبح وكفّارة الغيم والأعاصير . كانت تنسج سجادة من ضياء وأحاسيس اختلطت فيها الأوصاف بالمشاعر ونبعت المشاعر من الأوصاف . وما كان ضمنيا بأن يكون لا أكثر من زينة في يد سواها اكتسى بين يديها عاطفة مشبوبة حتى غدت القصيدة أشبه بصلاة منها بقصيدة وصفيّة(٥٩) .

لا شك أن تجربة نازك الشعرية والدور الذي لعبته في مجال النقد الشعري في مطلع الحركة الشعرية الحديثة مهدّا لها لكي تتبوّأ سريعا اكبر مركز أدبي في تلك الفترة وهو أعظم مستوى أدبي وصلت إليه امرأة عربية حتى ذلك الوقت . لقد برزت إلى ميدان الأدب قائدة رائدة في الحقلين الشعري والنقدي وحمل اسمها في فترة الخمسينات فترة التجريب الحاد في الشعر العربي ، رنة سحرية وألقاً باهرا في العالم العربي كله ، وهذا إنجاز لا يستطيع أحد أن يأخذه منها .

---

(٥٩)ولو قابلنا بين هذه القصيدة وبين مقطوعة مطران في وصف شروق الشمس لأدركنا الفرق الكبير بين الأسلوبين ، فإن اللهجة الحميمة التي تقيم حالًا علاقة متوهجة بين القمر وبين روح الشاعرة كما ترى في المقطع التالي في قصيدة نازك :

ولعل أهم مآثر نازك الكثيرة أنها تمثل كلمة الشرف الصادرة عن نظافة القلب ووضوح الرؤيا التي لا تعرف التردد أو الحذر أو المساومة . فبالصدق الذي تقدر عليه المرأة العربية الحديثة الخارجة اليوم إلى الحياة العامة من صندوق الماضي المغلق المختوم ومن عالم بكر لم يعرف ألاعيب المساومة والمناورات الرجالية دخلت نازك إلى الميدان واقتحمته بضمير نقي صاف كالبلور .

لم يكن تبدل موقفها مناقضا لما أقول . ليس غريبا في عصر متحرك كعصرنا انصرف إلى امتحان الذات بمقوماتها الإنسانية والدينية والقومية والحضارية ، وخضع لأنواع التجارب والمؤثرات العالمية المتضاربة وخسر كثيرا واغتنى كثيرا وجهل واكتشف وعرف الظلم والقهر والتزمّت والقمع ، وانفتح على أفكار العدالة والحرية ليس غريبا فيها أن يطوّر الأديب موقفه ما دام تغيره ناجما عن قناعة وأصالة وإرادة حرة قادرة ، وما دام هذا الأديب ، مهما تطورت رؤياه العقائدية للحياة ولمشكلات العصر يظل واقفا ، أبدا ، وقفة شريفة ثابتة إلى جانب الإنسان وكرامته وحقه في العدالة والحرية إزاء كل ما يهينه ويفرض عليه

لولاك لم ترقص الظـــــــلال ولم	تبرد كؤوس الزنابـــق الـــــبضّة
غزلت أحلامنـــــا وأرضعنـــــا	ضيــــاؤك العـــذب ومضة ومضة
ياكــوة الفجـــر في دجـــى تعب	يا مطعـــم اليــاسمين في الـــروضة

تقابلها الصور الباردة في قصيدة مطران حيث يبدو الشاعر مشغولا بتصيّد الأوصاف الخارجية وقد هجر حتى العلاقة الوجدانية المألوفة بأشياء الطبيعة التي ميزت الشعر الرومانسي :

هذه الشمس آذنت بالسفـــــــور	بعـــد سبـــق الآيات بالتـــبشير
فتلقـــــى ظهورهـــــا كل حي	بنشيـــد التهليـــل والتكــــبير
هي بكـــر الوجـــود لا يتـــملى	مجتلاهـــا إلا شهـــود البكـــور
أرأيت الصبـــــــاح يكشف عنها	كلــة الليـــل من حيـــال السريـــر
فتهاوى ستـــر الدجـــى وتـــوارى	ما عليـــه من لؤلـــؤ منثـــور
حيّت الكـــون حين لاحت فأحيـــت	كل عود لها جديـــــــد نشور
حيثما طالـــعت مظنـــة خصب	أسفـــر التـــرب عن نبـــات نضير
وانجلى لحظهـــا عن الزهـــر الـــغض	وعـــذب الجنـــى وطـــيب العـــبير
وعـــوالى النخيـــل خضر الأكاليـــل	زواهـــي المرجـــان حول النحـــور

انظر ديوان الخليل ، جـ ٢ ط ٣ ، بيروت ١٩٦٧ ، ص ١٨٦ ــ ١٨٧ .

الظلم والقهر .

والحق أن كل تغيير حدث في أفكار نازك ومفهومها للحياة جاء نتيجة لصدق الرؤيا والموقف وللإخلاص في القول والفعل . لعل الأسئلة التي تطرحها والاجوبة (اليقينية غالبا) التي تقع عليها لا تتفق مع توجّه الإنسان الآخر والحلول التي يطرحها هو لنفس القضايا المتشعبة التي يعاني منها عصرنا . ولكن لا يمكن أن يفوته إن كان صادقا وحساسا أن يدرك أن هذه المرأة لا تعرف الطريق إلى التمويه والتسويف والزغل والخذلان ، ولم تقدّم نفسها على حساب الحقيقة أو كرامة الإنسان الآخر وسعادته .

وبهذا فإن انجازات نازك الملائكة مأثرة إنسانية كبيرة ومثل متوهج على تفوق المرأة المبدعة وقدرتها على تجاوز مثالب عصرها .



الوتر الحزين في شعر نازك الملائكة

إحســـان النــص
كلية الآداب ــ جامعة الكويت

حين طالعت باكورة نتاج الشاعرة نازك الملائكة « عاشقة الليل » — أواخر عام ١٩٤٦ — وجدت لشعرها موقعا مستعذبا في نفسي واستقبلته بحماسة ورضى بالغين ، اذ كان الجيل الجديد من المتصلين بالأدب العربي وعشّاقه قد عافت نفسه نتاج الشعراء الذين ركبوا مطيّة التقليد وخلا شعرهم من نبض الأصالة وجفّت فيه ينابيع الإبداع والخلق وتطلع الى لون جديد من الشعر يواكب روح العصر ويرضي ذوق أبنائه ويتفق ونظرتهم الى الحياة بنهله من ينابيع الحداثة والمعاصرة وبما يحتويه من قيم ومضامين فكرية وبجريانه على أساليب جديدة تفكّ اسار الشعر العربي من أغلال الرّتابة والنمطيّة والقعقعة اللفظية والتفاصح الأجوف ، فلما قرأنا شعر نازك — وكانت قد سبقته محاولات أخرى — وجدنا فيه الكثير مما كنا نتشوف اليه ، وطالعناه بشغف واعجاب ، ولقي في نفوسنا أصداء مستجيبة ، وسرعان ما رددت الأوساط الأدبية اسم هذه الشاعرة الناشئة فأصبح ملء الأفواه والأسماع .

على أنّي منذ قراءتي الأولى لديوان الشاعرة أحسست أن في قيثارتها وتراً لا يوقع الّا أنغاما حزينة تبعث الشجى في النفس ويشف عن نفسية تنضح بالكآبة والقلق ، وعن نظرات قاتمة متشائمة لا ترى من الوجود الا جانبه الأسود الكالح . ويومئذ لم أتساءل عن سر هذه الأنغام الحزينة المنبعثة من شعرها ، بل لعلي استقبلتها بالكثير من الرضى والاستحسان ، ذلك أني في قرارة نفسي كنت أشاطرها يومئذ نظرتها القاتمة الى الحياة ، شأن كثيرين غيري من أبناء ذلك الجيل . وأغلب الظن أن الأحداث التي عايشناها كانت هي المسؤولة عن

اصطباغ نظرتنا الى الحياة بصبغة التشاؤم الكالحة، فقد فتحنا أعيننا على الحياة في أعقاب الحرب العالمية الأولى وما خلّفته من آفات ، وما كدنا نشبّ عن الطوق حتى وجدنا أنفسنا في صراع متصل مع القوى الاستعمارية الجشعة ومحاولاتها الشرسة لاستنزاف خيرات الأقطار العربية والاستبداد بشؤونها وتمزيق أوصالها . ثم كانت الحرب العالمية الثانية وما جرته على الانسانية من شرور وويلات وما أفرزته من قوى تدميرية هائلة تشيع الرعب والفزع والقلق على مصير سكان هذا الكوكب ، فلا جرم يسوء ظن أبناء هذا الجيل — جيل مابين الحربين — بالحياة والوجود والناس ، ولا غرو أن تنطوي نفوسهم على حزن عميق واحساس مرير بالخيبة ، ولا عجب أن تشيع منذ ذلك الحين نظرات رافضة متمردة تتنكر للقيم المتوارثة ولا ترى في هذا الوجود الا عبثا من العبث ، وكان ديوان الشاعرة نازك الأول ينضح بهذه الأحاسيس والنظرات المتشائمة ، وكان لذلك خليقا بأن نجد فيه طلبتنا وأن نشاطر صاحبته نظراتها المتشائمة القاتمة .

وقد ظلت هذه الغمامة السوداء تظلّل شعر نازك وتهيمن على نفسيتها حتى أواخر عام ١٩٥٠ ، ففي هذه الحقبة من حياتها كانت قيثارتها لا تكاد توقع الا أنغاما حزينة تفيض بالتشاؤم والقطوب . على أنها منذ ذلك الحين — ولدوافع مختلفة — اتجهت في شعرها اتجاها مغايرا ، اذ تخلّت عن تشاؤمها أو كادت ، وزايلتها الكآبة الرومانسية التي رانت عليها طوال فترة الشبيبة ، وفارقتها خلجات الشك والاحساس بالقلق والنظرة السوداوية ليحل محلها الرضى والاطمئنان والنظرة المتفائلة الى الوجود ، ووجدت الشاعرة في الإيمان والتسليم بقضاء الله بلسما يشفى كلوم نفسها المعذّبة ويطامن من معاناتها وقلقها، وعكست أشعارها منذ ذلك الحين (قرارة الموجة ، شجرة القمر) ما طرأ على نفسيتها من تحول ، ونلمس هذا التحوّل خاصة في مطوّلتها التي نظمتها في فترات ثلاث مختلفة من حياتها على امتداد عشرين عاما — ما بين سنتي ١٩٤٥ و ١٩٦٥ — . وقد أعفتنا الشاعرة من مؤونة رصد هذا التحول في نفسيتها ، اذ أن من عادتها القاء أضواء على اتجاهاتها الشعرية — سواء من حيث المحتوى أم

من حيث الشكل الفنّي ــ فقالت في مقدمة مطوّلتها تعلّل ما أحدثته من تعديل في قصيدتها « مأساة الحياة » حين عادت اليها ثانية عام ١٩٦٥ بحيث أخرجت منها قصيدة جديدة تغاير القديمة كل المغايرة : « ولسوف يلوح للقارىء أن آرائي المتشائمة كانت قد زالت جميعا وحلّ محلّها الإيمان بالله والاطمئنان الى الحياة ولذلك راح جو مأساة الحياة يتبدّد تدريجيا . »(١)

لنعد مع الشاعرة الى باكورة أشعارها أيام صباها نجد أنها عاشت خدينة للألم والأسى منذ طفولتها ، ومنذ أن فتحت عينيها على الحياة لم تر فيها الّا سوادا وقتاما :

هذه الأسطر قد ضمت بقايا سنواتي
منذ أن ألقت بي الأقدار في تيه الحياة
طفلة ترنو الى الشاطىء عبرى النظرات
وترى العالم بحرا مغرقا في الظلمات(٢)

وقد ظلت هذه النظرة المتشائمة تلازمها طوال أيام صباها وظلّت تعاني من احساس يرافقها كالظلّ بالوحدة والعزلة ،كوظلّ هاجس الموت يعكر عليها صفو أيامها حتى أفسد عليها استمتاعها بأيام شبيبتها ، ومن شأن الشباب أن يخلع على الحياة ثوبا ورديا مونقا ، أما نازك فقد خلع تشاؤمها المبكر على حياتها ثوبا أسود أحالها الى مأساة كئيبة :

وحدتي تقتلني والعمر ضاعا
والأسى لم يبق لي حلما جديد
وظلام العيش لم يبق شعاعا
والشباب الغضّ يذوى ويبيد(٣)

كانت فتاتنا لا تحسّ بهدوء النفس الّا اذا اشتملت بثوب وحدتها واعتزلت

---

(١) مقدمة مطولتها « مأساة الحياة وأغنية للانسان » ص ١٢
(٢) ديوان « عاشقة الليل » ص ٢٠
(٣) عاشقة الليل ص ٢٥

الناس ، وما كانت تأنس إلّا بالليل يلفّها بظلمته فتناجيه وتبثّه أحزانها ، وهي مع ذلك تخشاه وترهبه : تخشاه لما فيه من غموض وما يثيره في نفسها من رهبة ، ولكنه مع ذلك كان الصديق الوحيد الذي تأنس به :

ليس إلّا الحزن يمشي في كيـــــــاني
وأنـــا في ظلمـــة الليـــــل الصّديـــــق(٤)

كانت شاعرتنا تخشى كل ما يحمل في طياته صورة الموت أو يرمز اليه : كانت تخشى مثلا غروب الشمس لأنه نذير بغروب شمس الحياة :

رفّ حولي الليـــل والصمت الكئـــيب
وتمشّت في كيـــاني الـــــرعشات
أيّ معنـــى هاج في نفسي الغـــروب
أجفـــلت في جسدى منـــه الحيـــاة
وسرى في مسمعــــــي همس غريب
كلّـــــه هولٌ ورعب وشكـــــاة
واعتـــراني خاطـــر مشج رهـــيب
وتجلّـــى لخيــــالاتي الممـــات(٥)

وانتهى الأمر بالشاعرة الى أنها أصبحت ترى نفسها سفينة تائهة في بحر الوجود لا تجد ميناء تحطّ فيه مراسيها :

لاشيء يمسح أدمعي لاحلم تلمحه عيـوني
لا شاطىء ترنو اليه سفينتي تحت الدّجـون
كتبت لي الأقدار أن أمشي على شوك السنين
جسمـا تعذّبه كآبـة خافـــق جمّ الحنين(٦)

---

(٤) المصدر السابق ص ٧٥
(٥) المصدر السابق ص ٧٦
(٦) المصدر السابق ص ١٣٣

ما سرّ هذه الغمامة السوداء التي استمرت تظلّل شعر نازك طوال أيام صباها ؟ بواعث شتى صبغت شعر نازك في تلك الحقبة بهذا اللون الحالك السواد ، وقد أدركت الشاعرة بعضا من هذه البواعث وأفضت الينا بأسرارها العميقة وصارحتنا بهواجسها في المقدمة التي كتبتها لمطولاتها الثلاث — أو لثلاثيّتها — . وأول هذه البواعث هاجس الخوف من الموت الذي لازمها منذ باكورة صباها ولم يفارقها حين تقدمت بها السن ، ومن هنا كانت تخالف فيلسوف التشاؤم الأول شوبنهاور فيما ذهب اليه من أن الموت نعمة من أعظم النعم — على رغم اعجابها بنظراته — فتقول : « والواقع أن تشاؤمي قد فاق تشاؤم شوبنهاور نفسه ، لأنه كما يبدو — كان يعتقد أن الموت نعيم لأنه يختم عذاب الانسان ، أما أنا فلم تكن عندي كارثة أقسى من الموت : كان الموت يلوح لي مأساة الحياة الكبرى ، وذلك هو الشعور الذي حملته من أقصى أقاصي صباي الى سن متأخرة . »(٧)

هاجس الموت كان يطاردها أنّى ذهبت ، وما استطاعت أن تطامن منه بدواء الإيمان وبلسمه لأن نفسها كانت عرضة للقلق والشك إبّان تلك الحقبة ، فكانت ترتعد فرقاً كلّما لاح لها ظلّه . تصاب بالحمّى سنة ١٩٤٥ فيخيل اليها أنها باتت قاب قوس من الموت وهي مازالت يافعة العود ترنو الى الحياة بعينين ظامئتين وتتشوف الى ارتشاف متعها ، وتراودها أطياف الموت المخيفة فتوحي اليها بقصيدتها « بين فكي الموت » ، ونسمعها تقول منها :

هأنـــا بين فكـــيّ المـــوت
قلبـــا لم يزل راعشا بحبّ الحيـــاة
وعيونـا ظمـأى الى متـع الكـون
تناجـــي مفاتـــن الأمسيـــات
لم أزل برعمـا على غصن الدهـــر
جديـد الأحـــلام والأمنيـــات

---

(٧) مقدمة مطولتها : « مأساة الحياة وأغنية للانسان » ، ص ٧

فحرام أن تدفن الآن يا موت شبابي
في عالم الأمـــــــــــوات(٨)

واذا وقعت عينها على مقبرة ثارت مخاوفها واعترتها الكآبة وراودتها الهواجس السّود فتمثّلت نفسها نزيلتها في الغد القريب :

مــــا أفظــــع المبـــــدأ والمنتهى
ما أعمـق الحزن الــذي نحمـــــل
ترفعنــــا الأحــــلام فوق السّهــــا
وتهدم الأيــــــام ما نأمـــــــل
بكـيت للأمـــــوات طول المساء
وصغت من دمعي النشيـد الحزيـن
وفي غدٍ أرقـــد تحت السمـــــاء
قبرا سيبكـــي عنـــده العابـــرون(٩)

وكان هذا الهاجس يلحّ عليها في بعض الأحيان بحيث يجعلها تتخيّل نفسها في موقف الوداع لهذه الدنيا وما فيها ، وأنها تخطو الخطوة الأخيرة في مسيرتها الدنيوية ، فتناجى الأشجار مناجاة المودّع بنحو قولها :

اشهــــدي أيتها الأشجـــــار أني
لن أرى ثانيـــــة تحت الظــــلال
هأنــــا أمضي فلا تبكــــي لحزني
لا يعــــذّبك اكتئـــــابي وابتهالي(١٠)

وبعد ، هل فارقها هذا الهاجس في المرحلة الثانية من حياتها والتي مالت فيها الى التفاؤل والرضى بحظها من الحياة ؟ لقد أقرّت الشاعرة بأن خوفها من الموت لم يزايلها حتى سنّ متأخرة ، وهذا ما نلمسه حقا لدى قراءتنا دواوينها

(٨) عاشقة الليل ص ٣٥
(٩) عاشقة الليل ص ٦٧
(١٠) المصدر السابق ص ١٧٨

اللاحقة ، على رغم أن ايمانها بالله واذعانها لمشيئته في المرحلة الثانية قد طامنا شيئا ما من حدّة مخاوفها .

والباعث الثاني لأحزان الشاعرة وتشاؤمها المبكّر تأثرها بالمذهب الرومانسي الذي تأثر به جمهرة أدبائنا وشعرائنا منذ مستهل القرن العشرين ، والمذهب الرومانسي كان خديناً للحزن ينفث في مزامير الشعراء والكتاب ألحاناً شجيّة تشيع الأسى . لقد حدّثتنا الشاعرة في مقدّمتها لمطولتها « مأساة الحياة » عن تأثرها بهذا المذهب فقالت : « ولقد كانت مأساة الحياة صورة واضحة من اتجاهات الرومانسية التي غلبتني في سنّ العشرين وما تلته من سنوات »[١١] وكانت جلّ قراءاتها تنصب على الشعر الرومانسي الإنكليزي وكان اعجابها واضحاً بحملة لواء هذا الشعر من أمثال كيتس وبايرون وتوماس غراي وشلي ، وترجمت شعراً طائفة من قصائدهم ، وقد لقي هذا الاتجاه في نفس الشاعرة تربة مواتية فأنبت فيها بذور الحزن وفتّح براعم الأسى من نحو ، وجعلها من نحو آخر تختار لقصائدها الموضوعات الأثيرة لدى أتباع الرومانسية : مناجاة الطبيعة ، وصف غروب الشمس ، إيثار العزلة والوحدة الخ . وكانت الكآبة الرومانسية تلّح عليها إلحاحاً متصلاً في اشعارها الأولى ، تعصرها عصراً وتجعلها تبعث الآهات والزفرات :

رحماك يا أيدى الكآبة ما الذي قد كان مني
ماذا جنيت لتعصري قلبي وأحلامي ولحني
أبداً تمدّين الجناح على خيالاتي وفنّي
وتلوّنين مشاعري بسواد آهاتي وحزني[١٢]

ومن نتاج الرومانسية هذا التمّرد الذي يبرز قوياً في قصائدها الأولى ، بل إن الحزن عندها صورة من صور التمّرد ، وهي تثور حتى على الشمس :

وقفت أمام الشمس صارخة بها

(١١) مقدمة « مأساة الحياة .. » ص ٩
(١٢) عاشقة الليل ص ١٣٣

يا شمــــس مثلـــك قلبـــي المتــمــرّد
قلـبي الـذي جــرف الحيــاة شبابـــه
وسقـــي النجــوم ضيــاؤه المتجـــدّد
مهــلا ولا يخدعـــك حـــزن حائـــر
في مقلتـــــي ودمعــــة تتنهّـــــــد
فالحـــزن صـــورة ثورتـــي وتمـــرّدي
تحـــت الليالـــي والألوهـــة تشهـــــد(١٣)

بل إنها ترى أن أشعة الشمس وأضواءها أضعف من لهيب تمرّدها :

أضواؤك المتراقصـــــات جميعـــهـــا
يا شمـس أضعــف مـــن لهيـــب تمـــرّدي(١٤)

ومن سمات التأثر الرومانسي لديها كذلك ميلها الى مناجاة الطبيعة وتصوير مشاهدها : غروب الشمس ، البحر ، الليل ، المطر ، الخ ... كانت تنفق أمسياتها في تأمل السماء ومناجاة الليل والإصغاء الى هديل الحمام وسجع القماريّ وفي ذرف الدموع ، فاذا عبّرت عن أحاسيسها شعراً أبدعت لنا لوحات رومانسية ناضحة بالأسى من نحو قولها :

جلست أناجي سكـــون المساء
وأرمق لون الظـــلام الحزيـــن
وأرسل أغنيتـــي في الـــفضاء
وأبكــــــي على كل قلب غبين
أصيـــــــخ الى همسات اليمام
وأسمع في الليـل وقـــع المطـــر
وأنّـــات قمريّـــة في الظـــلام

(١٣) المصدر السابق ص ٢٨
(١٤) المصدر السابق ص ٣٣

وآهـــات طاحونـــــة من بعيـــــد
تنـــوح المساء وتشكـــو الكــــــلال (١٥)

والى جانب التأثير الرومانسي ينبغي ألا نغفل أثر مطالعاتها الفلسفية في اتجاهها المتشائم ، وقد رأيناها في مقدمة مطولتها « مأساة الحياة » تصرح بتأثرها بأفكار فيلسوف التشاؤم شوبنهاور .

وباعث آخر من بواعث الحزن في شعرها هو الأحداث التي ألمّت بالانسانية وبالعالم العربي منذ الحرب العالمية الأولى حتى الخمسينات ــ وقد عرضت لجانب منها في مستهل حديثي ــ ومن المحقق أن نفس الشاعرة السريعة الانفعال واحساسها المرهف وشعورها القومي الصادق ، كل ذلك جعلها مهيّأة للانفعال بالأحداث التي توالت على العالم ، وعلى الوطن العربي خاصة : وقوع البلاد العربية في قبضة المستعمرين الغربيين في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، الصراع في سبيل الخلاص من نير الاستعمار ، تواطؤ بعض الأنظمة العربية الرجعية مع المستعمر الأجنبي ، نشوب الحرب العالمية الثانية وما جرته من مآس وما أفرزته من أسلحة فتاكة وبخاصة القنبلة الذرية ، بوادر الصراع العربي ــ الصهيوني ، الخ . » هذا بالاضافة الى ما اتسمت به الشاعرة من انفعال قوي بمشاهد البؤس والفقر التي كانت تقع تحت نظرها ونقمتها على فساد الأحوال الاجتماعية .

وأخيرا يبدو لي أن من دواعي الحزن والقلق اللذين استأثرا بنفس الشاعرة إبان تلك الحقبة شعورها بالعجز عن ادراك كنه الوجود وألغاز الكون . كانت أمواج الشك والحيرة والقلق تتقاذفها وتعصف بها ، وكانت تحاول جاهدة الوصول الى شاطىء اليقين لينقذها مما تعانيه من العذاب النفسي ، وقد صوّرت الشاعرة هذه المعاناة وهذه الحيرة في شعرها إبان تلك الحقبة ، تقول مثلا من قصيدتها « في وادى الحياة » :

---

(١٥) المصدر السابق ص ١٠٠

تائهـــة والحيـــــاة بحرٌ شاطئـــه مبعـــد سحيــق
تائهـــــة والظــــلام داج والصمت تحت الدجى عميق

* * *

ماذا وراء الحيـــــاة ماذا أيّ غمـــــوض وأي سرّ
وفيم جئنـــا وكيـــف نمضى يا زورقي قل لأيّ بحر
يدفـــــعك الموج كلّ يوم أيـــن ترى آخـــر المقّــــر[16]

* * *

في مطولة نازك الأولى « مأساة الحياة » التي فرغت من نظمها عام ١٩٤٦ تتجلى كذلك نفسية الشاعرة القاتمة النزّاعة الى التشاؤم ، اذ أنها نظمتها بوحي المؤثرات التي تحدثت عنها والتي كان من نتاجها كذلك باكورة نتاجها الشعرى « عاشقة الليل » . وهذه المطولة التي بلغ تعداد أبياتها ألفا ومائتي بيت معرض لنظرات الشاعرة في الحياة والموت ولموقفها من الأحداث التي ألمت بالانسانية في تلك الحقبة وللمسوّغات التي جعلتها تنظر الى الحياة نظرتها القاتمة تلك . وهي لا تقنع بأن تضع شعرها بين أيدينا لنستخرج منه ما أرادت أن تقوله وانما تقدم لهذا الشعر بمقدمة تستعرض فيها موضوعات القصيدة وأغراضها ، والفكرة التي تدور حولها المطولة تتلخص في أن السعادة مفقودة في هذا العالم ، تقول : « وكان موضوعها فلسفيا يدور حول الموت والحياة وما وراءهما من أسرار . وقد تخلل القصيدة جزء منها شكوت فيه من المآسي التي سببتها الحرب العالمية الثانية التي كانت تستعر في الغرب ودعوت الى السلام وتغنيت به ونددت بتجار الحرب وقاتلي البشر . ثم انتقلت الى الحديث عن السعادة متساءلة إن كان لها وجود حقّ في الدنيا ، ثم رحلت أبحث عنها في مختلف الأوساط متسائلة ان كان لها وجود حقّ في الدنيا ، ثم رحلت أبحث عنها في مختلف الأوساط فلا أجدها .. »[17] فمأساة الحياة في نظر الشاعرة تكمن في فقدان السعادة وغلبة الألم والخوف والحزن على

---

(١٦) المصدر السابق ص ٨٦

(١٧) مقدمة المطولة ، ص ٧

أحاسيس الانسان وانتصار الشرّ على الخير في هذا العالم .

مطولة « مأساة الحياة » التي اختارت لها البحر الخفيف ولم تجنح فيها الى الشعر الحر — هي اذن معرض لفلسفة الشاعرة بنت الاثنين والعشرين ربيعا في الحياة وأحداثها والناس ونزعاتهم والوجود وأسراره والموت — الكارثة الحقيقية في هذا الوجود — ومستهل القصيدة يفصح عن نظرتها المتشائمة :

عبثا تحلمين شاعرتي ما من صباح لليل هذا الوجود
عبثا تسألين لن يكشف السرّ ولن تنعمي بفكّ القيود[١٨]

وحين نمضي في قراءتها تطالعنا بواعث هذا التشاؤم وسر ذلك الحزن الذي كان يستبّد بها ويعتصر فؤادها ، فهي قد حاولت إدراك كنه الحياة والوجود فأخفقت :

هو سرّ الحياة دقّ على الأفهام حتى ضاقت به الحكماء
فايأسي يا فتاة ما فهمت من قبل أسرارها ففيم الرجاء[١٩]

وهي ترى الموت يحصد أرواح الناس وينغّص على الأحياء استمتاعهم بحياتهم فلا تملك الّا الشعور بالحزن لمصيرهم .

جاء من قبل أن تجيئي الى الدنيا ملايين ثم زالوا وبادوا
ليت شعري ماذا جنوا من لياليهم وأين الأفراح والأعياد[٢٠]

ولا نملك ونحن نقرأ أبياتها في الموت الا تذكر قصيدة فيلسوف المعرّة التي أراد أن يرثي بها صديقا له فرثى الناس جميعا وتساءل بحيرة وحرقة :

صاح هذى قبورنا تملأ الرحب فأين القبور من عهد عاد

والموت في نظر الشاعرة لغز يستعصي على الأفهام ، وهي تقرّ بعجزها عن إدراك سرّ الحياة فبديه أن تكون عن حلّ لغز الموت أعجز :

(١٨) « مأساة الحياة » ص ٢١

(١٩) المصدر السابق ص ٢٣

(٢٠) المصدر السابق ص ٢٣

هل فهمت الحياة كي أفهم الموت وأدنو من سرّه المكنون
لم يزل عالم المنيّـــة لغـــزا   عزّ حلّا على فؤادي الحزين(٢١)

وتمضي الشاعرة بعدئذ ترسم صور الحياة القاتمة صورة تلو صورة وتصبّ عليها جام نقمتها وسخطها فهي لا تسقي العطاش الا كؤوسا من السمّ مموّهة بطبقة من الرحيق ، وهي لا تزرع الا الأشواك ، وهي ظلمة لا ينبلج بعدها ضياء ، وهي آثام يقفو بعضها اثر بعض .

وتنطلق الشاعرة بعدئذ في رحلة شعرية تتناول فيها موضوعات متباينة ولكنها على تباينها تمثل موقفاً واحداً للشاعرة هو إحساسها بفقدان السعادة في هذه الدنيا وغلبة الشقاء والألم على حياة الناس . وهذا الموقف يجسد التشاؤم الذي كانت تعيش في بحرانه وتنقاد اليه بفكرها وعاطفتها ، فهي تتساءل ما الذنب الذي ارتكبه آدم لنؤدّي نحن الحساب عنه ونعاقب بسببه ! وهب أن آدم ارتكب إثما أفلا يكفيه عقوبة فقدانه فردوسه وهبوطه الى الأرض ليلقى ثمة شتى ألوان العناء والخطوب :

حسبه أنه أتى الأرض مطرودا من الخلد مستطاراً حزينـا
حسبه ما رأى من الشرّ والإثم وماذاق من عذاب السنينا(٢٢)

ثم تعرض لقصة قابيل وهابيل ــ وهي قصة أثيرة الى قلوب شعراء الرومانسية والرمزية في الغرب ــ فتستخلص منها مغزى واحداً : انها لعنة السماء انصبت على الأرض فأحالت الحياة فيها الى شقاء متصل :

إنها لعنـة السمـاء على العـالم مسلولـة الـرؤى مكفهـرّه
كلمـا ذاق قطـرة من نعيم   أعقبتها من الأسى ألف قطره(٢٣)

وتتناول بعدئذ الحرب العالمية الثانية ــ والحروب في نظر الشاعرة أم الرزايا ــ وتتساءل أما يكفي ما عاناه الناس من الحرب العالمية الأولى حتى يبتلوا

---

(٢١) المصدر السابق ص ٢٦
(٢٢) المصدر السابق ص ٣٩
(٢٣) المصدر السابق ص ٥٠

بحرب أخرى أشدّ تدميرا . وتتوالى اللوحات تصور مآسي الحرب وما خلّفته من هلاك الأنفس وتدمير المنشآت وتشريد الأطفال والأسر ، وان دلّ قيام الحروب على أمر فإنما يدل على تأصل جذور الشر في النفس البشرية :

هكـذا شاءت المقادير للعـــالم إثم وشقـــوة وحـــروب
وهي النفس تحمل الشرّ والبغض فمـاذا يفيدهـا التهذيب(٢٤)

وهي تصوغ بعد ذلك أنشودة للسلام تدعو فيها البشر على اختلاف أجناسهم وأوطانهم الى نبذ الضغائن والتعايش بأمن وسلام وتجنب الحرب التي لا يجنون من ورائها الا الويلات ، وتتساءل عن دواعي الصراع بين البشر فما تجد له مسوّغا مقبولا : أهو حبّ الثراء ؟ وما نفع المال بعد الموت ، لقد ثوى في المقابر الأغنياء والفقراء جنبا الى جنب وليس ثمّة فارق بينهما :

انظروا ها هنا على الشوك والرمل ثوى الأغنياء والمعدمونا
أي فرق ترى وهل غير صمت الموت فوق القبور والراقدينا(٢٥)

وحين نقرأ بيتيها هذين لا يسعنا الا أن نذكر حكمة طرفة ابن العشرين :

أرى قبر نحاّم بخيـــل بماله   كقبر غويّ في البطالة مفسد

أهو المجد اذن ؟ انه لمجد زائف لا يشرّف صاحبه . ثمّة أمر أخطر ينبغي لنا الالتفات اليه : ذلك هو سرّ هذا الكون وكنه هذا الوجود . وهنا تتجلى حيرة الشاعرة وشكوكها وقلقها إزاء اللغز الكوني :

ما الذي يطلع النجوم على الكون مساء ماكنه هذا الوجود
أي شيء هذا الفضاء وما سرّ دجاه هل خلفه من حدود(٢٦)

ليس ثمّة أمر يستحق اذن أن نصطرع من أجله ونقتتل ، فلندع الحرب اذن ولنلذ بسلام يبعد عنا الشقاء ولتسد بيننا شرعة المحبة النقيّة :

---

(٢٤) المصدر السابق ص ٦٤
(٢٥) المصدر السابق ص ٤٢
(٢٦) المصدر السابق ص ٥٦

لن تلوم الأيام لن يحفظ الدهر كيانا لكائن بشريّ
فلندع هذه الضغائن والأحقاد لنحيا في الوداد النقي(٢٧)

ومن الهواجس التي كانت تلحّ على نازك في تلك الحقبة البحث عن السعادة ، فقد حاولت جهدها أن تلتمسها في مختلف مظانّها وحيث يخيل الى الناس أنها موجودة ، ولكنها أخفقت في مسعاها ولم تظفر بطائل وليس في عالمنا هذا الا الألم والشقاء :

عالم كلّ من على وجهه يشقى ويقضي الأيام حزنا ويأسا
جرّعته السنين حنظلها المرّ فعاف الحياة عينا ونفسا(٢٨)

لقد بحثت الشاعرة عن السعادة في كل مكان : بحثت عنها أول الأمر في قصور الأغنياء المترفين وفي ظنها أن المال هو مفتاح السعادة ، ولكنها حين ولجت هذه القصور خاب ظنها ، اذ أنها لم تجد فيها الا قلوباً دامية وعيونا باكية :

كم وراء القصور من مقل تبكي وتشكو قساوة المقدور
كم قلوب تودّ أن تبدل القصر بكوخ على ضفاف الغدير(٢٩)

فان يكن المال عاجزا عن شراء السعادة فلعلها تتحقق لدى الزهّاد والرهبان العازفين عن الدنيا ومتاعها . فلنلج اذن أديرتهم وصوامعهم وفي يدنا قنديل ديوجين باحثين عن طلبتنا العزيزة المنال فماذا نرى ؟ اننا لا نرى الا وجوها يعلوها الشحوب ولا نجد لدى هؤلاء الزاهدين في الدنيا الّا الكآبة والحزن . وهكذا تفارق الشاعرة معابد الرهبان وقد خاب أملها في الظفر بطلبتها :

أيها المعبد الحزين وداعا أنت يا من لاذت به آمالي

---

(٢٧) المصدر السابق ص ٦٥
(٢٨) المصدر السابق ص ٧٣
(٢٩) المصدر السابق ص ٧٦

لم أجد في حماك زهرة أحلامي فياضيعة السّرى والكلال(٣٠)

فاذا لم تكن السعادة متاحة للأغنياء المترفين ولا للرهبان فلعلها تكون متاحة للأشرار الآثمين الذين لا تقف الحواجز في طريق ما يبتغون تحقيقه . ولكن الشاعرة لا تلقى لديهم كذلك السعادة المنشودة لأن ضميرهم يؤرقّهم وينغّص عليهم هناءتهم .

وتتابع الشاعرة مسيرتها الشاقة سعيا وراء السعادة، فاذا وقعت على كوخ ريفي بسيط يحبو عند قدميه جدول ماء وتلتحف الأرض حوله بغلالة خضراء مونقة وقع في خاطرها أنها أصابت السعادة المرجوّة في هذه الجنة الوارفة الظلال ، هنا حيث تستحم آلهة الأنهار في الماء تحت ظل الخمائل وحيث كل شيء جميل ، ولكن عجبا مابال سكان هذه الجنة متجهمين حزانى ! إن التعاسة أبت إلا أن تنسج خيوطها العنكبوتية على سكان الريف أيضا ، فلهم كذلك همومهم وما ينغّص عليهم حياتهم . فلتدعهم اذن ولتمض الى هيكل الفن لعلها تجد في رحابه السعادة المرجوّة ، ولتهبط في شاطىء الشعر تلتمس فيه بغيتها ، ولكن الشاعر يخيب رجاءها أيضا ، فهو كئيب ساهم النظرات مسهّد الطرف ، وهو لا يرى من الحياة إلا جانبها المأساويّ وحياته ماهي الا عذاب متصل :

هكذا في العذاب تمضي حياة الشاعر الملهم الرقيق وتنسى
هكذا يملأ الوجود جمالا ويذوق الآلام كأسا فكأسا(٣١)

والشاعرة لا تملك حينئذ الا أن تنشر الشراع مرة أخرى وأن تدفع بسفينتها في خضم الحياة سعيا وراء برق السعادة الخلّب ، وحين ترسو سفينتها على شاطىء العشاق وتعاين الشاعرة ما أصابهم من بلاء العشق وتباريحه ــ وقصة المجنون شاهد على مصير العشاق التعس ــ توقن أنها مازالت بعيدة عن نيل بغيتها ، وأن السعادة ماهي الا أسطورة تهذي بها ألسن الأشقياء وتدغدغ أمانيهم التي لا سبيل

(٣٠) المصدر السابق ص ٨٥
(٣١) المصدر السابق ص ١٢٩

الى تحققها ، وأن الألم هو الحقيقة الوحيدة في هذا الوجود ، وعالمنا هنا مصوغ من محض الألم والعناء :

نحن نحيا في عالم كله دمع وعمر يفيض يأسا وحزنا
تتشفى عناصر الزمن القاسي بآهاتنا وتسخر منا(٣٢)

وتتعاظم الكآبة في نفس الشاعرة حتى أن الربيع الجميل يعجز عن تبديدها ، وحتى ترى أن كل مافي الطبيعة يوحي بالكآبة : صوت الطاحونة المحزونة ، وبكاء الحمامة ، ونعيق الغراب ، وأزيز النحل ، وتتمنى الشاعرة وهي في قمة كآبتها أن تتحقق أسطورة نهر النسيان لتشرب من مائه وتنسى ما تعانيه من كآبة ووحشة . ولكن ــ واأسفاه ــ ليس ثمة وجود لهذا النهر ، فلنجابه مصيرنا المحتوم ولنستعدّ للقاء الموت ، ولنغنم لحظات العمر قبل أن تخترمنا يد المنيه القاسية . وهنا تقف الشاعرة مرتعدة واجفة الأوصال وهي تتخيل شبح الموت والمصير التعس الذي ينتظر الكائن الحيّ ، وتراودها في هذه الوقفة تأملات علائية قاتمة ، وتتساءل : فيم جئنا الى هذا الوجود ؟ أو لم يكن من الخير لو أن حوّاء لم تقطف تلك الثمرة المشؤومة :

فيم جئنا هنا وماذا يعزّينا عن العالم الذي قد فقدنا
ليت حواء لم تنق ثمر اللوحة وليت الشيطان لم يتجنّا(٣٣)

وتمضي الشاعرة بعد ذلك في مرثيتها للانسان فتتحدث عن شقاء الأطفال وأحزان الشباب وآلام الشيخوخة . فكذلك ترى الشاعرة أن الانسان تظلله التعاسة منذ مجيئه الى هذه الدنيا حتى أواخر حياته ، والحياة مأساة وشقاء متصل ، والسعادة في هذه الدنيا سراب خادع . ومادامت الشاعرة قد أخفقت في الظفر بها فلتضع نفسها بين يدى الله ولتستنجد بالسماء لتمد يد العون الى

(٣٢) المصدر السابق ص ١٦١
(٣٣) المصدر السابق ص ١٩٩

الجنس البشري المعذب البائس فهي وحدها قادرة على إسعاده :

المساكين يا سماء فمن ذي   لأساهم كفيك يفني الشقاء

إن يكونوا جنوا فقلبك أسمى   أو يكونوا ضلوا فأنت السماء(٣٤)

إن الملاذ الوحيد للشاعرة في نهاية المطاف هو الله ، الله وحده قادر على انتشالها من مأساتها وشجونها المتصلة ، وبالإيمان وحده تستطيع الشاعرة أن تتغلب على شقائها وتتحدى مأساتها والمآسي كلها [illegible]

فلنلذ بالإيمان فهو ختام اليأس والدمع والشقاء العاتي

يمسح الأعين الحزينة من أدمعها الهامرات في الظلمات(٣٥)

حين نصل مع الشاعرة الى نهاية رحلتها نحس أنها وجدت أخيراً شاطيء الأمان الذي ترسي عليه سفينتها التي طالما تقاذفتها أمواج الشك والقلق والحيرة ، انها الآن تضع مصيرها بين يدي القدرة الإلهية وتذعن لمشيئتها متخلية عن تمردها وثورتها ، وتطوي الشاعرة شراعها لبلوغها الشط الأبدي :

هكذا تبلغ السفينة يا شاعرة الحزن شطها الأبديا

[illegible] شاطئ [illegible] الروحي في الاستقرار [illegible] المحجب الخفيا(٣٦)

يمثل ديوان الشاعرة « شظايا ورماد » انعطافاً كيانياً في حياة الشاعرة وفنها لعلها هي نفسها لم تع كل أبعاده ، اذ ان التحولات النفسية والفكرية التي تكون عرضة لها لا تكون في الغالب مفاجئة سريعة بحيث نفطن لها وانما تتم ببطء وعلى نحو غامض مبهم يجعل من العسير رصد مسارها ، والأداة التي تسمح بتقصي هذه التحولات انما هي النتاج الفكري والفني :

نظمت الشاعرة قصائد ديوانها هذا خلال سنتي ١٩٤٧ و ١٩٤٨ ، وكانت سنها يومئذ تناهز الخامسة والعشرين ، وكانت ما تزال تستجيب للمؤثرات

---

(٣٤) المصدر السابق ص ٢٣٣

(٣٥) المصدر السابق ص ٢٣٦

(٣٦) المصدر السابق ص ٢٤٩

* * *

الرومانسية ، ولكن مؤثرات أخرى أخذت تغزو نفس الشاعرة وفكرها وتترك بصماتها البارزة في شعرها وتدفعه في مسارات جديدة ، فقد وقفت نازك على الاتجاهات الفنية المحدثة التي أعقبت الرومانسية ولا سيما الرمزية والسريالية والوجودية وتأثرت بها ، وكان من نتاج هذا التأثر ضمور ردود الفعل الانفعالية الساذجة على ماكان يلمّ بالشاعرة من أحداث وما تراه من مشاهد ليحلّ محلّها التعمّق في الذات وتأمل حركاتها الباطنة ومحاولة سبر أغوارها ورصد تحولاتها اللاشعورية . ولمّا كان التعبير الواضح عن خلجات النفس المبهمة أمراً عسيرا فقد اضطرت الشاعرة الى استخدام الرمز والتعبيرات الغامضة ــ شأن شعراء الرمزية والسريالية ــ ولكنها لم تفرط فيها أفراطهم ، وأخذت تبتعد عن أسلوب التعبير المباشر الواضح الذي جرت عليه في شعرها من قبل ، كما اتجهت شخصيتها الفنية الى مزيد من النضج والاستواء الفني .

وفي ديوانها هذا تظل الرؤى الرومانسية والنغمة الحزينة غالبة على شعرها ، ولكن حزنها في هذه الحقبة من لون آخر ، فهو حزن يغوص في النفس بدلا من أن يطفو على سطحها ، حزن من يدرك في نهاية المطاف أن مأساة الانسان الحقيقية انما هي في ذاته القلقة المعذّبة وليست الأحداث الخارجية وحدها المسؤولة عما نحسّه من تشاؤم وقلق وضياع . ان خيطاً وجوديا بدأ يتسرب الى نفس الشاعرة وفنها فيبدّل من نظرتها الى الحياة وأحداثها ويجعلها أقل استسلاما لمصيرها وأكثر تمرداً ورفضا ونزوعا الى التحدّي . انها قد تضيق بأحزانها فتذرف الدموع ولكنها في الوقت عينه تحس بميل الى الضحك الساخر ، فمن الأمور ما يحمل المفكر المتأمل على البكاء والضحك في آن واحد . ولنقرأ هذه الأبيات فنحن واجدون فيها البكاء والتشاؤم والحسرة جنباً الى جنب الضحك والتمرد والتأمل الساخر :

وأبكي وأبكي فدمعي لهيب ... يحطم روحي ويذوي المنى
تعذبني حيرتي في الوجود ... وأصرخ من ألمي: من أنا
منحت عيونا تحب الدموع ... وقلبا يحبّذ أن يطعنا
وروحا تعثّر فيما يريد ... فمج الظلام وعاف السّنا

* * *

وأضحك من كلّ مافي الوجود وفي ضحكي مرح ساخر
فقلبي سخرية واحتقار يثيرهما العالم العاثر
أحدّق من قمّتي في الثرى فيضحكني دوده الناخر
وأضحك ضحكة ربّ كئيب تمرّد مخلوقه الكافر[٣٧]

ولم تتخلّ الشاعرة عن تشاؤمها ويأسها في هذه الحقبة ، بل لعلّ هذا التشاؤم قد غدا أشدّ حدّة وأحفل بالمرارة ، فالشاعرة تكفر بالحياة والأمل والنعيم والخلود وبكل ما يتشبّث به الناس في هذه الدنيا ، والحياة في نظرها ماهي إلا :

هي لون عيني ميّت
هي وقع خطو القاتل المتلفّت
أيامها المتجعّدات
كالمعطف المسموم ينضح بالممات
أحلامها بسمات سعلاة مخدّرة العيون
ووراء بسمتها المنون [٣٨]

والأمل تمثلته الشاعرة حسرة الظمآن حين يرى صورة الكأس فوق جدار ، والنعيم بحثت عنه طويلا فلم تجده ، وأحلام الشباب حين سعت اليها وجدتها مصلوبة عند الرّتاج ، والخلود سعت اليه فما وجدت الّا الفناء .

وكانت الشاعرة تحسّ أن ثمة قوة غامضة مجهولة تطاردها ، لعلها ذكريات الأمس البغيض ، أو لعلها النفس وما تجيش به من رغبات ، وعبثا تحاول الشاعرة الفرار من « أفعوانها » :

ووراء الضّباب الشّفيف
ذلك الأفعوان الفظيع
ذلك الغول أي انعتاق

(٣٧) ديوان « شظايا ورماد » ص ٥٢
(٣٨) المصدر السابق ص ٨٤

من ظلال يديه على جبهتي البلهاء(٣٩)

لقد بلغ اليأس غايته لدى الشاعرة، وهي لم تعد ترتعد حين يراودها شبح الموت ـــ شأنها بالأمس ـــ فالحياة جفت، وانطفاء شعلة الأحلام جعل الحياة غير ذات معنى :

فالحياة جفت وهذه الأكـــؤس الفارغـات تسخـر منـا
وغيوم الذهول في أعين الأيـام عادت أجلى وأعمـق لونـا
وسكون الحياة في جسد الأحلام لم يبـق قط للعـيش معنـى(٤٠)

انها تدرك الآن ـــ وهي بعد لم تفارق أيام الشبيبة ـــ أنها لم تجن في حياتها الا السراب، ولم تجمع إلّا الظلال، والحياة أكذوبة كبيرة، وأمانينا وهمٌ خادع :

وأدركت أني أضعت زمانـاً طويـل
ألمّ الظلال وأخبط في عتمة المستحيل
ألـمّ الظلال ولا شيء غير الظـلال(٤١)

هذه الفترة من حياة الشاعرة كانت فترة عذاب نفسي ممضّ انتهى بها الى ضياع افتقدت فيه حتى ذاتها، فالحيرة تلفها والقلق يعصف بجوانحها والفراغ يلتهمها :

والـــذات تسأل من أنـــا
أنـا مثلهـا حيرى أحـدّق في ظلام
لا شيء يمنحنـــي السلام
أبقـــى أسائــل والجواب
سيظــل يحجبـه سراب(٤٢)

(٣٩) المصدر السابق ص ٧٩

(٤٠) المصدر السابق ص ١٠٦

(٤١) المصدر السابق ص ١٠٦

(٤٢) المصدر السابق ص ١١٧

هذه النفس المعذّبة القلقة خليقة أن لا ترى في الوجود والحياة الّا عبثاً لا معنى له ، وهنا تلتقي شاعرتنا بمفكري العبث الوجوديين ، بل هي تلتقيهم كذلك في نظرتها الرافضة المتمرّدة وفي غضبها العاصف العاتي ، وفي تحدّيها العنيد للقيم :

في دمـــي إعصار عاصف بالجمـــود
وشظايـــا نار تتحدّى الركـــنود
كل قلبـــي شك في معـــاني الخير
فكـــرة تضحك أنيابها سوى الشر
إن " يك الإيمـــان هو هذا الجمـــود
فأنـــا نكـــران لأنا كلّي جحود[43]

حتى الموت وقفت منه الشاعرة موقف المتحدّية وهي التي كانت بالأمس ترتعد اذا لفظ اسمه :

لم يبق الّا أن يحطّم ساعديّ هذي القيود ولها أنا ها هنا يدي
سأفجّر القبر الصغير حجارة وأطير من أمسي القريب الى غدي
وسأصرع الموت الضعيف وأنثني لمخاوفي وسعادتي وتنهّـــدي[44]

والشاعرة تشاطر شعراء الغرب المحدثين إلحاحهم على موضوع من الموضوعات الأثيرة الى نفوسهم ، فالشاعر الحديث يرى أن كل ما يحيط به يبعث الضجر ويثير الغضب والتقزز ، وهذه المعاني مجتمعة استخدموا للدلالة عليها لفظ spleen ، وقلّ أن نجد شاعراً محدثا لم يتناول هذا الموضوع . وكذلك نازك كان يراودها مثل هذا الاحساس ، فاذا الوجود لا يثير في نفسها غير الضجر والنفرة والرغبة في الخلاص من الحياة :

ولماذا نبقى هنا أو لم نشبـــع ونضجـــر ونســـرو دون انتهاء
أولم ندرك النـــعيم وخمر الـــنصر والحبّ نابضاً بالرجـــاء

(٤٣) المصدر السابق ص ٩٢
(٤٤) المصدر السابق ص ١٧١

أولم نشبـع الوجــود ومـن فيـه احتقـارا ونمض باستهزاء
ولماذا نبقى هنـا أسمع الموت ينـادى بنـا فلـمْ لا نجيبُ[٤٥]

لقد نفضت الشاعرة يدها من كل شيء ، وتخلّت عن طموحها وأمانيها ومثلها ، واستبدّ بها الضجر القاتل والأسى :

وعفت طموحي ونخشي الطويل
عن الخير والحب والمثل العاليـه
وحقّرت سعيي الى عالم مستحيل
فخلف انخداعي تنتظر الهاويه[٤٦]

ان ما ابتليت به الشاعرة من إحباط وخيبة أمل ويأس دفعها الى خلق عالم تعيش فيه بتصوراتها وأحلامها ، انها تحسّ بالحنين الى « يوتوبيا » تتحقق فيها أمانيها الحبيسة ورغباتها الخائبة :

ويوتوبيا حلم في دمـي أموت وأحيا على ذكره
تخيلتـه بلـداً من عبير على أفـق حرت في سره
هنـالك عبر فضاء بعيد تذوب الكواكب في سحره
يموت الضياء ولا يتحقق مالونـه ما شذى زهـره
هنالك حيث تذوب القيود وينطلق الفكر من أسره[٤٧]

* * *

فكذلك نرى أن الشاعرة عاشت هذه الحقبة من حياتها حليفة للحزن والتشاؤم والكآبة والتمرّد ، حتى اذا عمر الإيمان قلبها في الحقبة التي تلتها ونقاه من الهواجس والوساوس التي كانت تعشش فيه أصاب التحوّل نفسيتها ، فحلّ شيء من التفاؤل والإقبال على الحياة والإذعان لقضاء الله مكان التشاؤم والنظرة

(٤٥) المصدر السابق ص ١٠٨
(٤٦) المصدر السابق ص ١٢٣
(٤٧) المصدر السابق ص ٣٨

السوداوية ، وشعرها في الحقبة الثانية يعكس مشاعرها هذه (قرارة الموجة ، شجرة القمر ، تتمة المطولة : أغنية للانسان) .

ولكن هل يعني هذا التحول الذي طرأ على نفسية الشاعرة منذ عام ١٩٥٠ وانعكس صداه في شعرها أن كابوس الكآبة قد فارقها فراقا أبديا وأن غمامة الحزن قد انقشعت من سمائها الى غير عودة ؟

في الحق أن حلول الاطمئنان النفسي في قلب كان من قبل نهبة الشك والقلق لا يعني أن هذا القلب لم يعد فيه متسع لشعور الحزن وأنه أوصد بابه ونوافذه دون رياح الأسى . وثمة فارق أساسي بين الشعور بالحزن والنظرة المتشائمة ، فالحزن قد يغزو نفسا بعيدة كل البعد عن التشاؤم وكراهية الحياة ، ولئن زايل التشاؤم نفس الشاعرة في الحقبة الثانية إن خيطاً نحيلًا من الحزن ظل يتراءى في شعرها ، ولا عجب فالشاعر — أي شاعر — بسبب من رهافة حسّه وسرعة انفعاله ، لا مفرّ له من أن يحزنه ما يقع تحت بصره أو ما يسمع به من مآس وكوارث تلمّ بالانسانية ، كما أن طائفة من أحداث الحياة اليومية المؤلمة خليقة بأن تثير في نفسه الأسى وان لم تحمله على التشاؤم وكراهية الوجود : موت عزيز ، أو إخفاق مسعى ، أو فقدان تحفة فنية أو نحو ذلك مما يثير في النفس حزناً عارضا لا يطول أمده . وهذا الخيط النحيل من الحزن بوسعنا أن نتبينه في قصائد مثل : الشهيد ، ثلاث مراث لأمي ، الراقصة المذبوحة(٤٨) ، خمس أغان للألم(٤٩) ، الخ .. على أن الشاعرة كانت تستقبل هذه الأحداث بحزن هادىء ليس من نوع ذلك الحزن العنيف الذي كان يعصف بكيانها أيام شبيبتها ، وبنظرة يغلب عليها الرضى وتقبل الواقع . وهذا التحول كان وليد عوامل شتى منها اتساع آفاقها الثقافية واستيعابها أحداث الحياة على نحو أعمق يباين الانفعالية التلقائية السطحية التي تراود ذوى الحس المرهف أيام شبيبتهم ، ومنها الإيمان بالله الذي بدأ يتسرب الى نفسها ويعمر قلبها فيمحو ماكان يختلج فيه من قلق وشك .

فإذا مضينا في مطالعة شعرها بعد تلك الحقبة في دواوينها الأخيرة : « للصلاة

(٤٨) « ديوان قراره الموجة » ص ٢٣٦ ، ٣٠٩ ، ٣٣٠

(٤٩) ديوان « شجرة القمر » ص ٤٥٤

والثورة» ، و«حجر يغير ألوانه» ، الخ . في أثناء الخمسينات بإزاء تحول آخر في نفسية الشاعرة وشعرها . فمع استمرار ارتباطها الوثيق بالأحداث السياسية والقومية خاصة وانفعالها العنيف بأحداث فلسطين ونقمتها العارمة على الصهيونية الباغية ، نلمس أن الشاعرة أخذت تنزع إلى مزيد من الالتصاق بالذات الالهية والابتهال في محرابها — (زنابق صوفية للرسول — الهجرة الى الله — الخ ..) وتغشاها روح صوفية لا تبرأ من حزن هادىء وادع ، وتتجه نفسية الشاعرة في هذه الحقبة الى لون من الزهد في متاع الحياة وأضوائها وبكل ما يحتفل الناس به ويتكالبون عليه ، ولم تعد تنظر الى الموت نظرة الخوف والرهبة ، وانما تنظر اليه في شيء من التسليم والرضى بمشيئة الله ، وان ظلت ترى أن الموت مأساة الحياة الكبرى على ما ذكرت في مقدمة مطولتها . وفي هذه الحقبة تتخلى عن جانب من حماستها التي كانت تستقبل بها أحداث الحياة وأنباءها . وفي تضاعيف هذا الشعر أكاد أستشف خيط الحزن الذي رافقها طوال أيامها ، ولكنه الآن خيط نحيل لا يكاد يبين وحزن هادىء وادع أدنى الى الخشوع الذي يحسه المرء حين يقف بين يدي الله في مصلى أو معبد .

***

ظاهرة التفاؤل في شعر نازك الملائكة

سالم الحمداني
كلية الآداب ــ جامعة الموصل

— ١ —

وقفة أمام حزن نازك :

ليس من السهل على دارس الأدب التصدي لدراسة الظواهر الأدبية دون أن تتهيأ له مستلزمات هذه الدراسة ، ذلك أن هذه الظواهر تخضع للعديد من العوامل الاجتماعية والسياسية ، كما تخضع لعوامل نفسية أو منعطفات فكرية .

وإذا كانت ظواهر الأدب هذه مرهونة بالعوامل التي ذكرنا ، فانها تتخذ أحيانا مسارات متغيرة تنتهي بها الى دروب مختلفة تقتضي من الدارس تتبعها وتعليل اسبابها التي تدفع اليها ، او تكمن خلفها ، واستنادا الى هذا المنطلق يمكننا القول بأن دراسة أية ظاهرة في الأدب تحتاج من الدارس الى (وقفة طويلة ومتأنية ، لأن وراء الوقفة العاجلة والنظرة السريعة تكمن مخاطر كثيرة قد تسبب انزلاقا خطيرا يكون من الصعب تفاديه وتجاوز مخاطره في ميدان البحث) .[١]

وعلى نحو هذه الاسس يمكن دراسة الظواهر الادبية ، دراسة موضوعية تتخطى العواطف ، وتستند الى الأساليب المقنعة ، وفي هذه الحال وحسب ، تقف الدراسة على قاعدة متينة ، وتعتمد على أسس صحيحة . وقد يسأل البعض عن الأسباب التي دفعت بنا الى هذه الوقفة القصيرة أمام حزن نازك ، في حين أن هدف هذه الدراسة يتوجه الى الكشف عن ظاهرة التفاؤل ؟

---

(١) سالم الحمداني : ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة ص٥ .

ونقول إن معظم الذين قرأوا شعر نازك يعرفون صلتها بالحزن ، ولا يختلفون في شيء حول تشاؤمها ونظرتها الحادة في أغلب ما صدر لها من شعر لأكثر من عشرين عاما أو يزيد ، وإن هؤلاء الذين يعرفونها ويقرأون ما صدر لها من شعر حزين قد يدهشهم القول بأنها قد انعطفت في مواقفها الفكرية الجديدة وفي العديد من أحكامها ، ونظرتها الى الحياة والناس ، الى عكس ما كانت عليه طيلة تلك السنوات على رغم ملامح الحزن التي لا تزال تظهر في الكثير من قصائدها . ان ما يبدو من حزن في شعر نازك الملائكة ان هو إلا صدى لنظرتها الحادة الى المجتمع والى الحياة ، بل هو تعبير عن مواقفها الفكرية الأصيلة [illegible] فلسفتها التشاؤمية عن تأثرها بمجموعة من الفلاسفة والمفكرين والشعراء المتشائمين بل إنه ليعكس قلقها الفكري ، ويؤكد ضعف قدرتها (على فهم الحياة) كما تقول : « لأن عوامل كثيرة قد تجمعت في حياتي وشككتني في وجود خالق مهيمن لهذه الخليقة ، فنشأ في أعماق نفسي فراغ رهيب لا يملأه شيء »[2] .

وقد صادف أن هذا كله قد اتفق اتفاقا عجيبا مع مزاجها الحاد ووضعها النفسي والسيكولوجي الخاص في مرحلة الشباب ، فانعكس تيارا سلبيا رهيبا في شعرها ، وألقى بها في أحضان الأسى والضياع والتمزق عبرت عنه بقولها :

[illegible] ضاع عمري [illegible] أحلام [illegible] المفرق

ها أنا وحدى على شط الممات والأعاصير تنادى زورقي

ليس في عيني غير العبرات والظلال السود تحمي مفرقي

ليس في سمعي غير الصرخات أسفا للعمر ماذا قد بقي[3]

[illegible] الذي تحكيه دلالات هذه الألفاظ والعبارات [illegible] تمثل [illegible]

[illegible] الحياة [illegible] شط الممات [illegible] الظلال السود [illegible]

[illegible] التمزق [illegible] الضياع [illegible] الموت الرهيب [illegible]

---

(٢) من رسالة خطية للشاعرة عام ١٩٧٨ .

(٣) ديوانها : عاشقة الليل ١ / ٤٩٠ .

[illegible] في الحق أن مثل هذه الأحوال تعكس إحساس الشاعرة [illegible] الحياة

وابتهاجها [illegible] قل أن نجد له نظيرا لدى غيرها من الشعراء [illegible]

شعرها الذي احتوته مجموعاتها الأخيرة [illegible]

[illegible] الحياة الزاهرة [illegible]

[illegible] الحياة [illegible] أنه نجد

مثل هذا في شعرها الجديد، فإنه يكون من حقنا أن نعتبر هذا المنعطف ظاهرة

جديدة [illegible] التفاؤل [illegible]

[illegible] .

التفاؤل .. هل يشكل ظاهرة جديدة في شعر نازك ؟ وماذا عن تفاؤل نازك الملائكة ، خصوصا اذا تذكرنا ما سبق أن قلناه بشأن حزنها وتشاؤمها ونظرتها الحادة الى كل ما حولها ؟ وكيف تحولت الشاعرة عن هذا كله الى ما يجعل منها كيانا آخر يقبل على الحياة ، ويستقي [illegible] من الرضا حينا ، وبالشعور بالسعادة حينا آخر ؟ وما تفسير ذلك عندنا [illegible] هو الآخر على موقف فكري معين كما هو الحال في موقفها السابق الذي [illegible] ؟ [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] الأدبي [illegible]

[illegible]

وقبل أن نحتكم الى شعر الشاعرة ، ونستعرض فيه الأسباب [illegible] تحولها لا بد أن نوضح مفهوم هذه الظاهرة ، وهل هو يشكل مبدأ جديدا في [illegible] كل

[illegible]

[illegible] الواقع

[illegible] والثورة

[illegible]

والتمزق ؟ وهي صور لأمثلة كانت ألقت بالشاعرة الى أحضان الحزن والأسى مما أبعدها عن أي مظهر من مظاهر التفاؤل . [illegible] (٤)

فاذا كان ثمة ما يشير الى تغير فى موقفها هذا ازاء كل ما ذكرنا ، وان هذا التغير لم يكن شيئا عارضا يطفو على السطح ، بل انه يشكل موقفا فكريا واعيا ، وينعكس فى شعرها تجارب صادقة ، اذا تم لنا أن نكشف هذا المنعطف الفكرى الجديد الذى يؤكده وعى وصدق فى الاحساس شديد ، وان ما يدل عليه فى شعرها ليس قليلا ، بل هو كثير ينمو ويتضح حتى ليصبح عند من يتأمله ويقف على مضامينه ، ظاهرة جديرة بالدراسة ، عندئذ يكون من حقنا ان نكشف عن طبيعته ومضامينه ، بل اننا لا نعدو الحقيقة لو قلنا انه يطبع شعرنا المعاصر بطابع جديد يستحق عنده الوقوف وخاصة فى ما يمنحه من المعانى والأفكار .

—٢—

أسباب ومواقف

فى حديثنا عن حزن نازك وعن تشاؤمها ، قررنا أن مرجع ذلك كله موقف فكرى تفلسفه الشاعرة من منطلق سلبى متشائم ، يتأثر ببعض فلسفات المتشائمين ، ويتفق مع وضعها النفسى المتأزم ، وشعورها الحاد ، وموقفها وتفكيرها القلق . ومرد ذلك عندنا ، الصورة التى رسمتها الشاعرة لعالمها المثالى الذى يتناقض مع الواقع الفاسد للعالم ، والتهرىء الذى أصاب حضارته المعاصرة ، وقد أحالها هذا الى كيان مهزوز انتهى بها الى (التشكك فى وجود خالق مهيمن لهذه الخليقة) .[٤]

ويبدو لنا أن هذا هو أقوى الأسباب التي تكمن وراء حزنها ، لان عدم ايمانها بوجود خالق مسيطر قد أسلمها الى الضياع ، وسيطر على تفكيرها سيطرة عجيبة حرمتها من السعادة والاستقرار ، وحين اهتدت الى معرفة الله معرفة صحيحة ، وآمنت بوجوده ايمانا عميقا ، انفتحت نفسها على الخير ، وتدفقت فى عزوقها دماء حياة جديدة سعيدة ، عبرت عنها بقولها : (والحمد لله على اننى

(٤) من رسالة خطية .

انتهيت الى الايمان بالله ايمانا كاملا عام ١٩٥٧)[٥] . وهذا هو فى رأينا مفتاح طريقها الى التفاؤل ، ومنه اتخذت موقفا جديدا ازاء كل شيء في الحياة .

وليس صعبا على الدارس ان يجد فى شعرها الفرق بين حالتين :

الاولى حالة الضياع التى مزقتها ، والثانية حالة التفاؤل التى سلكت دربها والتى طالما انتظرتها بلهف وشوق :

الـــريح مزقت الشراع فأيـــن يضرب زورق
والموج أطفأ ضوء مصباحى فمــاذا قد بقـى
وغدا سنسكب فى الدجى من جفنى المغرورق
وتسير امــواج البحــور على شبــابى المغــرق[٦]

وأوضح ما يمكن ان تعبر عنه هذه الابيات هو صورة نازك الحائرة القلقة ، الغارقة الممزقة . اما الحالة الثانية ، فهى صورة الآمال التى انتقلت معها الى عالم الحب والخير على جناح من الشوق :

مطــار أحلامــى يدانى شرفــات الديـــار
يأوى الى محطة من أنجم ، من مطــر هاطـــل
من فضة من كهـــــــرب ، من بهار
ومـــــن عبير دافىء سائـــــل[٧]

ولعل القارىء لا يزال ينتظر الافصاح عن مضمون هذا الشوق ، والى من تتوجه به الشاعرة ، خصوصا واننا قد المحنا الى أن سبب هذا المنعطف الجديد قد سلك الدرب الى الله ، فهل هى فى هذه الصورة تعنيه وتلجأ اليه ؟ وسوف لن أدع الانتظار يطول على القارىء ، فأقول : انها فى هذا التوجه تسعى الى حبيبها الجديد الذى منحها الحب والدفء ، وانقذها من ظلمات المفازات الراكدة . لقد

---

(٥) المرجع السابق

(٦) الديوان / عاشقة الليل ١ / ٦١٢ .

(٧) ديوان للصلاة والثورة ص ١١٧ .

[illegible] متحركة [illegible] يتطلبه الموقف [illegible] الله [illegible]

تقتضيه التجربة الصادقة [illegible] وتوفقه [illegible]

[illegible] :

مثل البداوة والرؤى مثل انبلاج النهار

رسالة أنا اليها سفن تائهة في بحار

تأتى إليّ من حبيبي كشفاء المطر

كقبلة الثلج على قوافل قد أحرقتها القفار

[illegible]

وعن الأمل

[illegible]

[illegible]

[illegible] عن قريب . [illegible]

وعن الحب والاخلاق :

[illegible]

أنا ومن أحبه نخرج من هذا المتاه الرهيب

[illegible]

من ظلمات هذه المفازة الراكدة[8]

[illegible]

وهى صور تزخر بالامل والحب والعطاء الجديد فى المعانى والافكار التى لم نجد لها مثيلا فى عالم نازك كما عرفناه في دواوينها الاولى ، بل اننا لنشعر بأن رافدا جديدا بدأ يجرى فى فكر قصيدة نازك التى عودتنا على ان نمضى معها فى طريق الحزن والضياع [illegible]

وهذا الرافد الذى نعنيه [illegible] اضاف [illegible] رأينا [illegible] موضوعا جديدا [illegible]

شعرها [illegible] بالتجربة [illegible] قصيدتنا [illegible] ظلالا فنية جديدة [illegible]

سنرى ، والاهم من هذا كله ، هو هذا المنعطف الفكرى الجديد الذى غير من سلوكها فى الحياة ، وتعاملها مع الاشياء ، كما غير من أحكامها على القيم والمثل

---

(٨) المرجع نفسه ص ١١٥–١١٧ .

والمواصفات القائمة في المجتمع بشكل نعتقد معه انه أزاح عن نفسيتها ثقلا كان يهدم شعورها لأعوام كثيرة مضت.

ومن هنا وجدنا تحولها الى الله يمتلك خصبا فكريا وفنيا معا، بل اننا لنعتقد أن في هذا النموذج الجديد في شعرها، تطلعا يسمو بها الى ما كانت تصبو اليه انسانة وشاعرة.

فالقارئ المتذوق لهذه الأبيات يشعر بطراوة الاسلوب وحلاوة الموسيقى كما يشعر بصدق الموقف وحرارة العاطفة وعمق الاحساس وهو يقرأ هذه الأبيات التي تشير الى مواقفها الفكرية الجديدة واتجاهها الى الله والاحساس بوجوده والاندفاع بحبه:

والى الشمس الى أعلى الذرى

يمتد جذعي وغصوني

حيث ألقى في المدى وجه مليكي(٩)

هكذا اذن اتجه شعور نازك نحو الله (المليك)، بعد أن نبذت شكها وسعت الى ربها (الحبيب). ولكن بأي اسلوب عبرت عن حبها للحبيب الذي لم تلتفت اليه زمنا طويلا؟ وبأية عبارات أو صور جسدت اقبالها عليه؟ أيمكن أن يكون هذا الحدث بالنسبة اليها أمرا عاديا، أم أنه يكون كالكنز المفقود الذي طال بحثها عنه، حتى اذا ما اهتدت الى الوصول اليه أنشدت تقول:

حبه ، حب مليكي ، وجلسة في اللانهاية

وجهه يستغرق الكون ، ومن آفاقه تبدأ [illegible]

حبه اغماءة ، قمرية تلثغ ، رايه

حبه [illegible] في قمر ، ليلكة خضلى ، سنا [illegible]

ومقاصير واعناب ، واوتار و[illegible]

---

(٩) ديوان يغير الوانه البحر ص ١٣٤ .

حبــه خضرة مرج سافـــرت عبر سماوات وأكـــوان
وصوت حفيفهـــــا عطـــــر وقـــــرآن
وحب مليكـــي المحبـــوب غير جوهـــر النـــار

— — — — — — — — — — — — — — — — —

هوى مليكـــي يلملـــم كل أشتـــاتي ويجمعنـــي[10]

لقد ألفنا في حزن نازك الحزين ، الصورةالمشرقة والعبارة المتينة ، واللفظة الموحية ، ولكن شعرها المتفائل قد اضاف الى كل هذا ما يجذبنا اليه ويقربنا منه ، وما نستشعر فيه حلاوة الروح ، وعمق الفكرة .

ولرب سائل يسأل ، كيف كان سبيل نازك الى هذا لطريق الجديد ، وكيف استطاعت ان تغادر عالمها الذي استغرق منها سنوات طويلة ، وملأ أحب دواوينها الى نفسها ؟ بل كيف تهيأ لها أن تعبر ذلك الجدار الذي تراكمت عليه تجارب سنين عديدة ، ترى هل غادرت عالمها الضائع هذا من غير صراع ، أم أن هذا الصراع كان — كما يبدو — في شعرها شيئا طبيعيا ؟

أما نحن فقد رأينا أن تيارها الحزين الذي سيطر على فكرة قصيدتها لأكثر من عشرين سنة ، لم يكن ليتركها هكذا دون صراع شديد يظهر في العديد من قصائدها ، ونرى أيضا أن دربا جديدا قد انفتح امامها ، ويبدو انها بدأت تميل الى سلوكه ، وان قوة عظيمة وروحا حبيبة جديدة قد فتحت ذراعيها لها لتحتضنها وتنتشلها من واقع الضياع الذي خيم على روحها ، فإذا هي الأخرى تقبل عليها مشرقة ملهوفة تهتف :

باسمك باسمك باسمك باسمك
يا ضوئي يا عطري يا مجدي يا نجمي

فباسم الله بدأت تخوض صراعها مع الأحزان والدموع والأعاصير والظلمات :

يا أمواج انشقي ، انشقي

---

(١٠) المرجع نفسه ص ١٣٦ — ١٣٧ .

عن ساحرة وعروس بحور
تمسح جرحى ودموعي
تضمن ان اعبر كالبرق
للشاطىء حيث حصاد نجومي وزروعي

فنازك هنا تصارع امواج بحرها المتلاطم ، وتسرع الخطى لتعبر الى حيث شاطىء الأمان والحب ، ولكن فيم يكمن هذا الحب والأمان ؟ أيكون وراء شاطئها الجديد شيء ما يسرى عنها ، ويبدل حالها المتأزم الى حال آخر يمنحها الحيوية والسعادة والسلام نعم لقد أفصحت الشاعة عن هذا الحبيب ، انه قوة روحانية جميلة ، انه حبيبها الجديد أو يكون غير الله سبحانه وتعالى ؟ أفلا يستحق هذا البديل منها صراعا مع الظلمة ورهبتها الوحشية ، والريح وأعاصيرها العاتية ؟ أيمكن أن يكون البديل غير قوة الهٰية عظيمة تمنحها الحيوية الدائبة والبركة الدائمة ؟ :

لحبيبـــي أكـــتب تحت الليـــل رسالـــة حب
والظلمـــة كلب وحشى يجثم قربي ، والـــريح تهب
هل أكـــتبها بفمـــى ؟ بفمـــى ؟
أأريـق على الصفحـات حروقي ، اعصابي ، وصراخ دمـي ؟

غير أن القوة الجبارة العاتية التي سيطرت على شاعرتنا لم تكن هينة لينة في صراعها معها ، ولذلك تبدو نازل هنا مفككة الأوصال ، متعبة البال ، تصور صراعها وحيرتها ، ولكنها لا تنسى أن تذكر هول القوة التي جابهتها ، ورمزت اليها وقتئذ بالسمكة الممجوجة أو الأفعى المخيفة، وها هي هنا تربط عالمها ذاك بالأرق الطويل ، والمساء المحترق ، ونزق العبرات ، وأنقاض الروح وخرائبها ربطا يعبر عن حيرتها الجديدة ، ويجسد صراعها الرهيب :

أأصور شوقـــــي أم أرقـــــى
ورمـــــاد مسائى المحتـــــرق
أم أسقيهـــا عبـــرات تنـــزف مـــن قلبـــي ؟
تـــذرو أنقاضـــى وخرائـــب روحـــي فـي أوديـــة الـورق ؟

إنه تصوير لشعورها بالقلق والحيرة ، وتجسيد الصراع المتأني من عزمها على مغادرة عالمها الذي سيطر عليها لفترة طويلة ، يوم لم تكن تلتقي حبيبها يطمئنها ويسرى عنها الأحزان ، ويخفف عن نفسها الشقاء . ولقد كانت تعيش في صراع مع تلك القوة الجبارة ، ولكنها لا تملك أسباب القوة التي تعضدها ، ودوما لهذا كانت في كل معاركها تخرج لاهثة خاسرة ، متعبة ممزقة ، أما وقد امتلكت الآن اسباب القوة التي تجابه بها خصمها الشرس ، فقد آن لها أن تقف موقف المتحدي الذي يعقد العزم على الصراع ، وهو مطمئن لكسب المعركة ، بل أنها لتخوض معركتها هذه في تحد سافر للخصم وهي تواقة الى الفوز ، وها هي ذي تعبر عن هذا الموقف في اسلوب مرتفع النبرات ، قوي العبارات ، تجلجل فيه الكلمات من غير ان تنبو أو تهبط ، ولكنها ترتفع الى المستوى الفني المطلوب :

إني أتحدى أوردتي عبأ أقتل تجويفي

أصرع ضعفي

ولتحلك ظلماتي فالشوق مصابيح

أرأيت الى تعبيرها (فالشوق مصابيح) ؟

إنه هو الشوق الى الله ، وهو مفتاح حيويتها الجديدة ، وعالمها الرحب ، وتستمر في التعبير عن هذا المفتاح الجديد ، لتصف القوة المعنوية التي نقلتها من عالم تتمزق فيه نفسها ، الى عالم تطمئن في ظله هذه النفس ، انه عالم واسع فسيح آمن لمن يسعى اليه ، وهو سر حيويتها التي دفعت بها الى جو من الخشوع ، حتى اذا ما اطمأنت منها النفس ، راحت تطوف حول رحاب الله ، كما يطوف الحجيج حول الكعبة المشرفة :

وأطوف خاشعة حول عمارة حبي

السلم معراجي ، والشقة محراب

وأدق أدق ، أدق الباب

افتح يامن هو أغلى من كل الأحباب[11]

(١١) ديوان للصلاة والثورة ص [illegible]

أرأيت كيف انها تلح في ولوج عالم الله ، وكيف عبرت عن هذا الالحاح حين كررت الفعل (أدق) ثلاث مرات ، انه تكرار مقصود له دلالته التي تعبر عن صحوة الشاعرة بعد غياب طويل عن عالم الله ، وهي صحوة تؤكد سعيها الحثيث الى رحاب الرحمة والطمأنينة .

على أن هذا الاندفاع الشديد الى هذه الأجواء ، والذي يؤكد المنعطف الجديد في فكرة قصيدة نازك الذي سيظهر لنا أنه يشكل ظاهرة جديدة في شعرها ، لم يأت بديلا يفاجىء الدارس بما يقدم من جديد من المعاني والأفكار بل وحتى في تطوير القصيدة من نلحيتها الفنية كما سنرى ، ذلك أن ظاهرة كظاهرة الحزن صحبت الشاعرة لأكثر من عشرين عاما ، لا يمكنها أن تختفي دون أن تترك بصماتها وآثارها على شعر هذه المرحلة ، بل أن ظاهرة الحزن هذه كانت سمة بارزة ميزت شعر نازك وطبعته بطابع الأصالة كما لاحظنا .

فليس من المستغرب اذن أن نجد الحزن يظهر في شعرها منفصلا أحيانا في قصائد يفرضها الموقف على الشاعرة حينا ، ومتداخلا مختلطا مع التفاؤل بحيث يبدو وكأن الظاهرتين تتصارعان على البقاء ، وفي مثل هذه القصائد تبدو شاعرتنا في صورة الانسان القلق الحائر ، فهي والحالة هذه تراوح بين ظاهرتي الحزن والتفاؤل .

وقد أحسنت الشاعرة في التعبير عن هذا الموقف في قصيدة (الخروج من المتاهة) وكانت موفقة كل التوفيق في عنوان القصيدة التي تتجسد فيها حيرة الشاعرة وقلقها ، وفيها تصور كيف تم لها أن تغادر عالم الكآبة الى عالم السعادة كما تجسد القصيدة أن معرفة الله معرفة صحيحة عميقة كانت وراء هذا التحول ، وان الروية الجديدة في معرفتها كانت السبب الأول المباشر في اتخاذ موقف بديل يؤكد وضوح الوعي الفكري في هذا الاتجاه .

وقد بدأت الشاعرة القصيدة بما يوضح قلقها وحيرتها بسبب هذا الصراع فهي تقول :

أين نمضي وحولنا التية والعتمـ ـــة في غابة الضباب المحيط (٢١)

زحف الليل ملء أعيننا مل   هتافاتنـــا ومـــــل الجراح
والدهاليـز تحت أقدامنـا تعـ   ول ملويـة كدرب كفـــاح

الى أن تقول :

دربنـــا تائـــه سلالم تمتـــد   دولا تنتهي لأي مكـــــان

هذا هو درب الحزن كما وصفته نازك ، انه درب محفوف بالمهالك والمطامع والحقد :

عن يمين وعـن يسار ثعابيـــ   ـن حقـود مطامـــع ذئبيـــه

انه طريق كما ترى شاعرتنا يخلو من نبع الروح الالهى ، ويفتقد المثل السماوية السمحة ، ولهذا فقد صورته بأنه :

وطريـق أنى مشينـا مخيـــف   أسود الضوء مخلبـى الظـلال(١٢)

ومن هنا فقد ولت الشاعرة وجهها شطر هذا النبع لتعبق من عطره الجميل :

بينما نحن... اذ تدفـق فجـر   نابض العطر من وراء الليالى

فما هي صورة هذا الفجر الذي هتفت الشاعرة به ؟ .. انه درب مسربل بالضياء :

وتشير السهام هامسة تكشـ   ـف دربـا مسربـلا بالضيـاء

* * *

شاطـيء مالـه حدود ويخبـو   عنـد أمـــواج بحره كل نوء

ومن هنا فقد وقفت الشاعرة تهتف :

أيها العطـر يا سماء أغانينــــا   ويـا وردة الـرؤى والـدفء

وهو عطر يتأسى به المعذبون في الأرض :

---

(١٢) المرجع نفسه ص ١٠٤ـ١٠٧ .

يا دليلا نحس أصبعه فـو ق أسانا ووجهه غير مرئي

كل هذا والشاعرة لا تكتفي بعرض صورة لطريقها الجديد ، طريق النجاة والسلام والحب فحسب ، ولكنها توجه نقدها للمجتمع البشري ، وتستنكر عليه أن يسد على نفسه طريق السعادة ويتمادى في غيه وجبروته وطغيانه ، وبعده عن الله جل شأنه :

والام ابتعادنا عنك يا أجمـ ـل وعد في تيهنا المكفهر؟
نتحاشى نبع العدالة لا نقطـ ـف منه ورد السنين الخضر

غير أن شاعرتنا لا تلبث أن توضح هذا الطريق ، انه غدها المفضل الذي يعوضها عذاب سنين مضت ، ويمنحها روحا متغيرة مملوء بالحيوية والحياة .

وسنبني لنا غدا من ضياء الشـ ـمس من كل منية معسوله(١٣)

وهذه الأبيات تؤكد دلالة اختلاط ظاهرتي الحزن والتفاؤل في شعر الشاعرة ، وهي ظاهرة جديدة بالاشارة لأنها تعكس صورة الصراع المتأتي عن عزم الشاعرة على اختيار البديل لطريق التشاؤم واليأس ، وليس من بديل غير طريق التفاؤل بعد أن عثرت على مفتاحه .

ولابد لنا من تعليل لهذا الصراع أو هذا الاختلاط ، فالموقف في التجربة الشعورية هو الذي يفرضه في أغلب الأحيان ، ذلك أن المخزون من تجارب نازك كثير ، ولها فيه ذكريات عميقة لا تلبث أن تعود بين حين وآخر اذا توافرت له الحوافز على الخصوص ، وعلى سبيل المثال فان قصيدتها (أقوى من القمر) التي حفزها على نظمها سماعها لصوت أمها الحبيبة التي توفيت في لندن بين ذراعيها قد أعادت اليها ذكريات الأسى والألم ، فاذا هي تلهج بمشاعر الحزن والمرارة فتقول :

فسقينا السـراب
حيث جرحنا الموت واحترقت شفتانا
وأكلنا أسانا

---

(١٣) المرجع نفسه ص ١١٠–١١١ .

وغمسنا أناشيدنا في الضباب

ونسجنا لأعوامنا أكفنا ورؤانا

وتعقبنا دمعنا واشترانا

فهذه الأبيات في رأينا نتيجة لحوافز من الماضي ، ومن حق الشاعرة أن لا تكبح جماح عواطفها الحارة المخلصة حتى لو بدت أنها تتعارض مع أفكارها الجديدة واتجاهها المتفائل ، وهي طبيعية في رأينا لأنها انبثقت من صدق التجربة الشعورية وحرارة العاطفة الانسانية النبيلة وفي هذه الحالة فهي تنساب مع طبيعتها . حتى اذا ما تم لصور الحزن هذه أن تأخذ أبعادها الطبيعية ، وتم لها أيضا أن تستكمل عمقها الانساني المتجمد بالعاطفة الرقيقة ، اذا بالقصيدة نفسها تنعطف انعطافا جديدا ، وتنفتح صاحبتها على الحياة فتستقبلها استقبالا متفائلا فتقول مخاطبة أمها العزيزة :

وعلى رجع شعرك سوف تسيل الجداول

ونحن الحقول لوقع المعاول

ويصير الظلام نهار مشاعل

آه ، أمي وتستقبلين

[illegible] (١٤)

وهذا التحول من ظاهرة الحزن الى ظاهرة التفاؤل ، او قل إن هذا الاختلاط بين ظاهرتين مختلفتين هو مظهر طبيعي في شعر هذه الفترة ، كما أنه لا يتناقض مع وجود ظاهرة التفاؤل كمظهر مميز ويكاد هذا المظهر المستقل أن يسلم قصيدة نازك الى منعطفها الفكري الجديد .

ولك أن تتصفح مجموعتيها الشعريتين الأخيرتين (يغير الوانه البحر) و (للصلاة والثورة) ، وتستعرض ماتم لها من هذا في قصائدها لتطمئن الى ما نقول ، بل يكفيك ان تلقى نظرة سريعة على عناوين هذه القصائد لتجد [illegible]

---

(١٤) ديوان للصلاة والثورة ص ٦٠.

مجموعتها (للصلاة والثورة) تحتوي على قصائد (سوسنة اسمها القدس) (الهجرة إلى الله) (رحلة على أوتار العود) (ثم يتفجر العسيل) (الخروج من المتاهة) (للصلاة والثورة) . وفي ديوان (يغير الوانه البحر) يكفي أن يكون لاسم المجموعة دلالتها في تغيير مسار القصيدة ، وفي المجموعة قصائد (الماء والبارود) و (زنابق صوفية للرسول) و (مرايا الشمس) و (ميلاد نهر البنفسج) ولو قورنت هذه العناوين بعناوين مجموعاتها الشعرية السابقة لا تضح الفرق الشاسع بينهما .

على أن ظاهرة التفاؤل هذه لم تنطلق من خلال هاتين المجموعتين فحسب إذ إن جذورها كما اتضح لدينا تمتد الى ديوان (شجرة القمر) ، وتبدو في العديد من قصائده التي نظمت في الستينات كقصيدة مشغولة في اوار) وقصيدة (ثلاث أغنيات عربية) وقصيدة (ثلج ونار) بل إن هذه الجذور قد امتدت إلى بعض قصائد الخمسينات يوم كانت الشاعرة تعيش مع الأحزان والأحلام ، ويظهر ذلك في بعض قصائد تلك الفترة مثل قصيدة (اغنية ليالي الصيف) وقصيدة (اغنية للقمر). ومما يلفت النظر ان قصائد هذه الفترة كانت كلها عن الطبيعة ، مما يضعها في عداد الرومانتيكية . ولعل الشاعرة كانت تنشد السلوان في تلك القصائد شأنها شأن كل الشعراء الرومانتيكيين الذين كانوا (ينشدون السلوان في الطبيعة ... فيشركونها مشاعرهم ، ولذا يخاطبون الأشجار والنجوم والورود والصخور وامواج البحر) .[15]

واذا كانت معرفة الله معرفة صحيحة عميقة تمثل الخط الفكري المهم لهذه الظاهرة ، فانها من ناحية أخرى كانت سببا في تحديد بعض المواقف التي ارتبطت بالقصيدة ، وفي توجيه المشاعر الشخصية للشاعرة ومن ذلك أن الشعور بالضياع ـــ وهو أثر مهم من آثار مواقف الحزن ـــ كان قد سيطر على نازك سيطرة شديدة ولم تستطع أن تتخلص من أساره إلا حينما كانت تلوذ إلى الله وتلجأ إليه ، وكأنه يعطيها البلسم الذي يشفيها من جراح الضياع ، ولقد بدت

(١٥) محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ص ١٧٧ .

هذه الظاهرة في كثير من المواقف التي كان الشعور بالضياع يسيطر عليها ، حتى اذا ما شعرت بالضيق منه وأحست بثقله ، لجأت الى الله ، وتطلعت الى رحمته :

يا ضياعـي وعقـم وجـودي
بين تهويمتـي وصليـل قيـودي
تتقاذف روحي ريـاح جمودي
....
....
تتقطـــــع أوتـــــار عودى
وألم حطـــــام نشيـــــدي
وأضيـــــــــع حدودي[16]

هذا هو شعور نازك بالضياع وضيقها منه ، لكنها لا تلبث ان تسعى الى عالمها الرحب الجديد تتنسم عطره وتهتدى بضوئه ، وتتغنى بملكوته ، وتنتشي روحها بالقرب منه :

آه يا ملكـــــي ، آه يا ربـــــي
....
ان عطرك أعـذب من كل شيء وأجمل
ونسيمـــك مخمـــــــل[17]

وليس هذا فحسب ، فالله عند الشاعرة:

وهـــو وردى وتسبيحتـــــي وشروقي
هو سكـر أدعيتـي والخطـافي العميـــق
هو ضوء هلالي الذي يلمع[18]
....

وكما كانت معرفة الله عند نازك سببا في تحديد المواقف وتوجيه المشاعر فانها فتحت أمامها طريقا جديدا للتعامل مع الطبيعة ، فقد كان وقوفها على مظاهرها

---

(١٦) (١٧) ديوان للصلاة والثورة ص ١٤٥ــ١٤٧ .
(١٨) المرجع نفسه ص ١٤١ .

في مرحلةالحزن يعكس ما في نفسها من مشاعر الأسى والألم والحزن ، اما في مرحلة التفاؤل فقد ارتبط بمشاعر الآمال العريضة والحياة المشرقة والحب العميق ، ويمكننا أن نقول ان التفاؤل قد عمق احساسها الجميل بالطبيعة وطبع في نفسها الشعور بالراحة ، وخاصة في مواقف الوجد الروحي كما تعكسه هذه الأبيات التي عبرت فيها عن حبها للرسول الكريم :

البحر اغماء لحن حب ، البحر زرقة
البحر طفل مسترسل الشعر
البحر تلهو عرائس الماء في تراميه الف جوقة

....

وجه حبيبي : زنابق ، أكؤس مياه
وجه حبيبي يا بركة الصحو والوضاءه
وجه حبيبي كسره الموج واقتناه
أشعة زورقا شراعا
يحضن أفقا ملونا يرتدى سماءه

هذا هو وجه محمد صلوات الله عليه ، وقد اقترن بالزنابق والمياه والموج والأشعة والزورق والشراع والأفق الملون والسماء ، كما أصبح اسمه الكريم مرتبطا بالعطور والاقحوان والزعفران والشذر :

أحمد كانت عيناه بحرا
تسقى بباب الوجود كانت تنشر عطرا
تنبت في الصخر مرج شذر وأقحوان
تسيل نهرا
من زعفران(١٩)

واذا كانت الشاعرة قد فضلت في الماضي فصل الخريف ومظاهره الطبيعية ، كما كان يفعل الرومانتيكيون ، فإنها قد تحولت في مرحلة التفاؤل الى فصل

(١٩) ديوان يغير ألوانه البحر ص ٥٨ .

الربيع لأنه يمنحها بعدا نفسيا يجعل عالمها الجديد ونظرتها المتغيرة الى الروح والحب والحياة. وانطلاقا من هذه النظرة فقد اقترن حبها للرسول الكريم بهذا الفصل ومظاهره الرقيقة:

أحمد يا صافيا مثـــــل أمطـــــار آذار
يا ثلـــــج أول الموسم الرحيم
مثـل رفيـف الأهـداب في أعين النجـــوم

وتحولت صورة الليل الحالك الطويل الضجر، فاتخذت عندها شكلا آخر:

أنـــــــا وأحمـــــــــــد
....
سكـون ليـل ورجـع تسبيحـــه تنهـــــد
يجننـــــــا البحـــــــر والهديـــــــر
أنـــــــا وأحمـــــــــــد
يجننـــــــا الليـــــــل يسهـــــــر (٢٠)

وفي مجال الارتباط بين القيم الروحية والطبيعية، تحقق القصيدة كذلك لون جديد في التصوير الفني الذي يؤكد الصلة العضوية بين شكل القصيدة ومضمونها، فهذا التطور الذي طرأ على فكر قصيدة التفاؤل، صحبه تطور في تشكيل الصورة التي اتخذت ابعادا جديدة، تتلون بالوان الطبيعة وتتكل بمظاهرها الرقيقة المختلفة، ويتشابك المعنوى منها مع المادى ليضع وشاحا جذابا يثير في نفس القارىء احساسا غريبا لا يستطيع له تعليلا. وقد استطاعت الشاعرة أن توفر هذا التصوير بما امتلكت من قدرات تعبيرية وطاقات فنية، وذلك حين وفرت لشعر الطبيعة المرتبط بالقيم الروحية طاقات عالية معينة، كخفة المفردات ورقة العبارات، وموسيقى تنعكس عن رشاقة الاسلوب، كما وفرت لهذا الشعر ما يحتاجه من الوان الطبيعة الجذابة المختلفة:

المرج الضاحك من نشوته يحضنه الكبرياء
والجدول بين العشب نشيد أسطورة

(٢٠) المرجع نفسه ص ٦٤ــ٦٨

يا وديانا تسلب شفقا مشتعلا مابين سمائين

....

يا حلـــــم حدائــــــق خضراء...

يا قمـــــرا يدخـــــل من كوه

يا رائحة ناعمة

يسقط فوق غبار

يا منـــبت أوراد شقـــر وشذى أعشاب

اشتعـــــــــــل الضوء الأخضر[21]

ولا خلاف حول ما تمنحه هذه الجزئية الثانية من شعور بالراحة ... يتيح للقارىء ... بعيدا عن أجواء الحياة المادية ... تحول الشاعرة من عالم القيم المادية الى عالم الأجواء الروحية الصافية ...

ومعرفة الله لدى الشاعرة صارت سببا في توجيه مشاعرها الوطنية ، وتحديد اسلوبها الجديد في الثورة تحديدا يرتبط ارتباطا عضويا بهذه المعرفة ، ويكون سببا في انفراج أزمتها النفسية التي تأتت عن مواقفها الحزينة تجاه كل الأشياء ، والتي جسدتها بقولها :

وشعرت أني قد بعدت ، بعدت واحتجب اللقاء

يبست عنـــا قيـــد الرجـــاء

وعرفت سر البعد ، سر التيه اني قد نسيت

أن أنـــقش اسم اللـــه فوق صخورهـــا

وحـــرمتها من ضوئـــه ، من دفئـــه

أما الآن فقد تغير الموقف :

...

(٢١) المرجع نفسه ص ١٧٨ـــ١٧٩ .

أنثر القــــرآن اجنحــــة على كل المزارع
حتـى أرى اسم اللـه محفورا على شجـــراتها

....

حتـــى أرى اسم اللــــه أنـــداء وخضره

ومن هنا يكون اسم الله معادلا موضوعيا للقيم الثورية ، وهو هنا يوحي الى دلالة التفاؤل بدلا من دلالات الحزن التي سيطرت على اتجاهاتها السابقة :

أمشي أحـــــــــرر باسم ربي بالسلاح
بالـورد بالدمـع المضيء مدائـن الـدم والجراح[٢٢]

كثيرا ما توحي نازك في هذه الفترة الى أن سبب تحولها من اليأس والاستسلام الى التمرد والثورة هو معرفة الله والايمان به والاتصال بأجوائه الروحانية ، حتى ليبدو لنا وكأنها تريد أن تمثل أمام الله ، ترجو منه الفضل ، وتطلب الرجاء ، وتعترف ازاءه العجز والتقصير :

وجدتك تبذر الاصرار ملء سواعـد العمـال
وتفتـح مغلـق الاقفـــال

— — — — — — — — — —

وأنت تدفقـي أنت انبثـاق الضوء والعطـــر
نثرت الخصب واللؤلـؤ فوق شواطـــىء الخضر
وفي روحي سكبت النـار

— — — — — — — — — —

ينابيعــــي تفجرهـــا
واعمـــاقي تطهرهـــا
مليكي طالت الرحلـة طالت وانقضت أحقـاب
وبين عوالم مقفلـة أبحرت، أسأل، اسأل الابـواب[٢٣]

ولعل أقوى ما تتضح به هذه الظاهرة ، ظاهرة الارتباط بين القيم الروحية

(٢٢) المرجع نفسه ص ١٠٤ــ١٠٦ .
(٢٣) ديوان للصلاة والثورة ص ٧١ــ٧٤ .

والقيم الثورية ، ما جاء في قصيدة (للصلاة والثورة) التي عبرت الشاعرة عن القيم الروحية فيها بالصلاة ، وجعلت منها سببا في تفجير أوضاعنا العربية المتهرئة وتغيير حالتهم من الذل الى الكرامة ، ومن الهزيمة الى النصر ، ومن اليأس الى التفاؤل ، ومن الخضوع الى الحرية :

متـــــــــى نصلي
انما صلاتنـــا انفجـــار
صلاتنـــا ستطلـــع النهار
تسلـــح العـــزل ، تعلي رايـــــة الثـــــوار
صلاتنا ستشعل الاعصار
ستـــزرع السلاح والزنبـــق في القفـــــار
تحول اليـأس الى انـتصار
صلاتنـــــا ستنقـــــل الجدب الى اخضرار[24]

وهذا هو بالضبط ما عبرت عنه في مقدمتها لهذه المجموعة حين قالت : (والثورة مرتبطة أشد الارتباط بالصلاة ، فالانسان الذي يصلي لله صلاة كاملة الابعاد ، شاسعة التطلعات هو الانسان الذي يعرف الرفض الحق والثورة على كل ما يهين كمال الانسانية ، لابل ان الصلاة عندي هي نفسها الثورة) .[25] وهذا الموقف وامثاله له دلالته الواضحة على التفاؤل ، لأن الصلاة ــ وهي مظهر من مظاهر القيم الروحية ــ والثورة التي هي أداة للتغيير يؤديان الى التفاؤل ويدلان عليه .

---

(٢٤) المرجع نفسه ص ١٥٩ .
(٢٥) المرجع نفسه ص ٩

إذا كانت ظاهرة التفاؤل قد أكدت في شعر نازك العديد من المسائل التي تغيرت فيها مواقفها من الله والحياة والطبيعة — كما رأينا — وان هذا التغير لم يكن ظاهرة تطفو على السطح ، وانما يشكل منعطفا فكريا جديدا يجري وفق ما انتهت اليه الشاعرة في مواقفها الجديدة وفلسفتها المتغيرة ، اذا كانت ظاهرة التفاؤل قد قامت على هذا الاساس فلا بد أنها قد امتدت في دلالاتها المعنوية الى بعض مجالات الحياة الانسانية المعاصرة ، فالى أي حد استطاعت أن تتفاعل مع بعض مضامين هذه الحياة ؟

من خلال استقرائنا لشعر مرحلة التفاؤل ، وقفنا على العديد من الدلالات ، ولعل أهمها الدلالات السياسية والاجتماعية والدلالات الفكرية .

الدلالات السياسية والاجتماعية :

في مقدمتها لديوان « الصلاة والثورة » تطرقت نازك الملائكة الى العديد من المسائل الموضوعية والفنية ، ووقفت وقفات تفسر فيها الجديد في مواقفها الفكرية ، تجاه بعض المظاهر الاجتماعية والسياسية ، وكان شعارها « التفاؤل والثورة » مرتبطة أشد الارتباط بالصلاة ، بل إن الصلاة عندها هي نفسها الثورة »[26] .

واستنادا الى هذا المنطلق الجديد فانها تضع العلاقة المتينة بين العبادة والثورة ، وحيث أن باب العبادة قد اسلمها الى التفاؤل — كما رأينا — فان ثورتها على الواقع السياسي لأمتنا العربية قد وضعتها في طريق التفاؤل ، على عكس ما كان من مواقفها ازاء هذا الواقع في مرحلة الحزن ، فقد اسلمها اضطراب الواقع السياسي ، وضعف المد الثورى الى الحزن والمرارة والتمزق « وكنت أمقت الاستعمار البريطاني ونوري السعيد وعبد الاله مقتا شديدا

---

(٢٦) المرجع نفسه ص ٩ .

يسمم حياتي وكان يعذبني أن أرى الفرد العراقي بلا حرية .. وكان ألمي بالغا عندما دخل عبد الإله ونوري السعيد بغداد على دبابات الجيش البريطاني سنة ١٩٤١ ... والناقد المتعمق سرعان ما يتفهم الرموز الكثيرة التي تشير الى أنني كنت أتمزق حزنا على ما يجري في العراق » .[٢٧]

أما الآن فقد تغير موقفها ازاء هذا كله ، فهي تستبدل الاستسلام بالتمرد عليه ، لأن هذا التمرد صار يوازى ايمانها بالله ، وهذا الايمان كما ترى يمنحها صلابة الموقف .

والحق أن الشاعرة لم يدفعها الى التزام هذا الموقف عاطفة وطنية سريعة أو نظرة سطحية عاجلة ، وانما دفع اليه بعد فكرى واضح ووعي عميق تجاه الواقع الثورى الراهن ، ينسجم مع نضوجها السياسي الذي اتخذ بعدا جديدا لدى كل مواطن واع متصل بقضايانا الوطنية والقومية ، يضاف الى هذا خبرة طويلة بشؤون الحياة ونظرة نافذة الى الاحداث اكتسبتها الشاعرة في رحلاتها الكثيرة ، وعلاقاتها الواسعة ، وغير ذلك وتلك من العوامل التي انتهت بها الى هذا المنعطف الجديد .

ومن هنا فقد وقفت تنقد الأوضاع السياسية في الوطن العربي نقدا صريحا وتسوق كلمتها الحرة ، كما يمليها الموقف الصادق :

وبالأغـانى قد رصفنـا دربنـا الحر، غدا نعـود
الى فلسطين فبالكؤوس حررنا تراب الوطن المفقـود
في هذه الليلـة، تحيـى سهـرات ممتعـه
نخب العـدو نخب آلياتـه المدرعـه
وطائـرات فانتـوم تمزق حجب الصوت في سمائنـا
ثم تعـود فرحـة مندفعـه[٢٨]

وهي صورة للواقع العربي الذي انتهى الى سيطرة اعدائنا على أرضنا

(٢٧) المرجع نفسه ص ١٢٨ .
(٢٨) من رسالة خطية

العربية ، في حين يقف بعض الحكام من امريكا التي ساعدت اسرائيل على هذا الاحتلال موقفا تقول عنه نازك :

أمريكه تدعم تل أبيب من ارصدة العروبة المجمعه
لبنان طفل ضائع ، خذوده ، ممتعه
أمريكه سيدة الفيتو ونحن لم تزل خيامنا مهدده
سلاحنا ألفاظنا الهادرة المعربده
ذلتنا بين يدى عدونا تصبح في عيوننا
تضج ملء الأورده
ولم تزل أعناقنا تحت سكاكين اليهود
لم تزل ممدده

هذا هو رأيها فيما حدث ويحدث ، فهي تتألم ولكن من غير ضعف ، وتحتج وتثور على استسلام أمتنا ، بل إنها لتفضح حالها وتحلل صورة التهرىء التي تحياها في ظل هذا الواقع :

في مطعم الوادى خمور جيده
يا سيدي وتنتقي من تشتهي: آنسة أو سيده
ونحن تحمينا حكومات شداد ورعه
تسهر طول ليلها
تعمل لاسترجاع كل قرية مضيعه
والعربي لم يزل يصطاف في العام شهورا أربعه
منهجه هذا الصباح رحلة نهرية وأشرعه
والأمسية
في مسرح الأوبرج بين رقصة وأغنيه
حول الكؤوس المُنسيه
دافئة من أجل عينيها تطيب المعصيه[٢٩]

(٢٩) ديوان للصلاة والثورة ص ١٢٨ــ١٣٠ .

وهذه اللوحة الأدبية تجسد صورة الواقع السياسي للأمة العربية حتى انتهى الى ما انتهى اليه . ولست بحاجة الى تحليلها فهي تنبىء عن مضامينها ولا الى التعقيب عليها أو تفسيرها فهي تفسر نفسها بنفسها .

واما في قصيدة (القنابل والياسمين) فقد كانت نازك أكثر حدة ، وقد استخدمت فيها اسلوب التهكم والتجريح لتشبع ثورتها في نقد هذا الواقع . ويبدو أن صيحاتها في قصائد سابقة لم يكن لها رجع أوصدى ، ومن هنا فقد ساءها أن لاتنفذ الكلمة الحرة الصريحة الى قلوب ابناء هذه الأمة ، وان لا يستجيب لصيحاتها القائمون على الأمور ، لكنها كانت صادقة الاحساس مع نفسها ، ومن هنا وقفت تستجلى صورة الأمة العربية وضعفها ، ولعلها قد هدفت الى أن تستنفر نخوه أبنائها وغيرتهم ، فهتفت تقول أمام دخول جيش اسرائيل بيروت وصيدا ليلة العاشر من نيسان ١٩٧٣ :

وهــــل نحن أعمـــــدة من رخــــــام
وحتــــــــــى الرخــــــــــام
له عصب، ويمج المذلـة، ينهض للانتقـام
وحتـى القبـور المهانـة ترتـج فيها العظـام
وتــــــغضب، تهجـــــــــم، تجرح
وبيروت وسنى بأوديـة الحلـم تسبـــح
وهــــــــــــــــل نحن طين
وهـل لحمنـا ودمانـا من الخشب المائت
فلا الجرح ورد، ولا الموت ديــــــــن

وحين تثور الشاعرة هذه الثورة فكأنها كانت تريد أن تستفز العرب لكي يثوروا ويثوروا ويثوروا :

ونسكـت لا نتمـرد ، لا نتمـزق ، لا يعترينـا الجنــون

وبعد استجلاء شامل لأوضاع العرب السياسية واستفزاز لمشاعرهم وعواطفهم الدفينة ، تقف الشاعرة وقفة الملتزم بقضايا أمتة ومستقبلها ، دونما

تخاذل أو تشاؤم وهي تهتف وتقسم :

سنقســـــم باللــــــه

بالقــــــــدس

بالثـــــأر لانتطيـــــب

ولا مـن عبيـر البيـادر نشـرب

الى أن نعــود الى الوطــن المستبــاح المعـــذب

ويصحب عودتنــــــــا ألـــــــــف كوكب(٣٠)

لقد كانت نازك قبل هذا الاتجاه تتذرع بالصبر تارة والحزن واليأس تارة أخرى على ذلك أن يخفف من وطأة احاسيسها المفرطة ، وحينما بدأت تواجه مشاكلها النفسية والعاطفية ، أو ترصد مشاكل أمتها السياسية والاجتماعية كانت تتمزق تمزقا ينتهي بها الى اليأس المفرط ، والعذاب الطويل :

يطـول على قلبـي الانتظـــار   وأغـرق في بحر يأس حزيـن

....

وزرعنـا وحصدنـا زرعنـــا   وجنينا ظلمة الدهر العبـوس

....

أي معنى لطموحي ورجائي   ليس في الأرض لحزني من عزاء

ومجموعاتها السابقة تطفح بهذا الاتجاه اليائس المتشائم ، أما الآن فان تصميمها الذي جسدته القصيدة السابقة والبيت الأخير منها على الخصوص ، (ويصحب عودتنا ألف كوكب) فله دلالته على التفاؤل الذي ألمحنا اليه ، وهذا موقف يمثل ــ في رأينا ــ بعدا فكريا يمتلك الوضوح التام ، ويقوم على نظرة سليمة في مواجهة التحديات التي تجابه الأمة وتعصف بها .

وقد استطاعت نازك الملائكة في اتجاهها الاخير أن تنظر نظرة شمولية الى المجتمع العربي ، تجلت في تحقيق العلاقة المتينة بين قضاياه الاجتماعية والسياسية

---

(٣٠) المرجع نفسه ص ١٣٣ــ١٣٩ .

والخلقية ، وهي بهذا الاعتبار ترى أن المجتمع بنية متكاملة ، لا يصح الفصل بين مشاكله وقضاياه المختلفة .

وهي نظرة تعكس وعيها العميق في فهم مشاكل الأمة ، كما أن معالجتها في ميدان الشعر ، تؤكد التزامها بالنهج الواقعي الذي ينطلق من حاجة الأمة الى تسخير الطاقات الادبية في خدمة المجتمع . ويبدو لنا أن نظرتها السابقة الى المشاكل الاجتماعية لم تكن قائمة على فهم عميق للحياة ، ولم تمتلك البعد الفكرى المطلوب الذي يضعها في مواجهة صحيحة للأحداث والمشاكل .

أما الآن فقد بدأت تفهم الحياة فهما جديدا وامتلكت شخصيتها نضوجا واضحا انتهى بها الى مواجهة واقعية تمتلك الوعى والشجاعة والصدق ، وقد انعكس هذا في شعرها صورا فنية ناضجة للمجتمع العربي الذي تمزق لبعده عن المثل النبيلة ، والأخلاق السديدة ، والمواطنة الصحيحة ، في حين اتجه الى توافه الأمور ، ومغريات الحياة اللذيذة الناعمة التي تهدم الكرامة الانسانية وتبعدها عما يسمو بها ، ويرفع شأنها وينتهى بها الى ما يحقرها ويحط من قدرها :

سيـــــدتي ماذا ستلـــــــبسين
في سهـرة الليلـة في أي وشاح صوف تظهريـــن؟
سيدتي كوني شبابا ساخنا وزوبعة
استعملي عطور باريس اكرعى من خمرنـا المشعشه
تمتعـى فالعمـر يمضى راكضا والسنـوات مسرعـــه
وانــــــت تهرميــــــــــن
والخمـر يا سيـــدتي زنابـــق وتين[٣١]

ويبدو لنا أن صورة المرأة العربية عند نازك في الوقت الحاضر لم تتغير عما كانت عليه قبل ثلاثين سنة ، حين كانت ترى (أن المرأة العربية متخلفة ، فهي تتصف بالثرثرة والتبرج وتفاهة الحديث وضعف الشخصية .. وكان هذا كله يجرح

(٣١) المرجع نفسه ص ١٢٥ .

احساسي جرحا بليغا ، ويذل كرامتي الفكرية ، فأتعذب به الى درجة لا يتخيلها أحد)[٣٢]

لكن الذي اختلف هو أسلوب المواجهة ، فهي الآن لا تتألم وتيأس بقدر ما تنقد وتثور ، وبدلا من أن تتراجع واجهت الأمور مواجهة واقعية ، متخذة من صراحتها المعهودة سبيلا الى النقد الاجتماعي البناء وطالما اختارت أسلوب التهكم والتجريح لتستنفر به المرأة المتهتكة ، ولتجعل من ذلك تحذيرا لما قد ينتهى بها الى مهاوى الرذيلة والسقوط :

اظفـــارك الطـــوال يا سيـــدتي اطـــليها
بصبـــغ قرمـــزي ليـــــن
....
راقصة البجعـة ميساء كأغصان الكـروم المرعـه
خدودهـــــا من حمرة مبقعـــــه
شبـــابها ما أروعـــه
وخصرهـــا ما أبدعـــه

هذه هي صورة من صور تداعى المرأة في مجتمعنا العربي المعاصر ، وهي لا تصدق عليها فحسب وانما تنسحب على الرجل أيضا :

أغنيـــة جديـــدة تنشدهـــا نجاة
هذا المساء حفلـة ساهـــرة وعشر راقصات
عرى وخمر، خاسر من لم يذق
الكـأس تلـو الكـأس حتـى يتـرنح الأفـق
حتـــى نكـــون قد تخلصنـــا من اليهود[٣٣]

ان هذه المواجهة الصريحة لم تكن همسا ضعيفا ، أو موقفا رومانسيا تواجه به

---

(٣٢) من رسالة خطية .

(٣٣) ديوان للصلاة والثورة ص ١٢٧ .

الشاعرة مظاهرة التداعي التي تحيق بالأمة العربية في محنتها الصعبة وانما تؤكد الموقف الملتزم والصرخة الشجاعة بوجه أولئك الذين يتجاهلون حقائق الواقع المتردى لهذه الأمة . ولعلها قد هدفت من وراء هذا الى الضرب على الوتر الحى فيهم دون العصب الميت ، أملا منها في أن يستقيم ما أعوج من أمر أمتها ، فتستعيد بعض ما كان لها في الماضي من مجد وسؤود ..

— ٤ —
البعد الفكري

وهذا البعد هو أكثر الدلالات أهمية في شعر نازك ، لأنه في رأينا مفتاح تفاؤلها الذي ندرس ظاهرته في الشعر .

والأساس الذي يقوم عليه هذا البعد في رأينا هو ايمانها بالله ايمانا شديدا وعميقا ، ويتضح تأثيره في مجموعاتها الشعرية الأخيرة التي تقوم على هذا المبدأ ، ولو أن جذوره تمتد الى ديوان شجرة القمر . ان ايمانها بالله قد انعطف بمسارها الفكري انعطافا سيطر على أغلب جوانبها الفكرية الجديدة ، وحل مشاكلها المستعصية التي أدت الى قلقها وتأزمها ، من مثل موقفها من مشكلة الموت ، وعدم قدرتها على فهم الحياة ، ومواقفها الخاطئة من بعض المظاهر الاجتماعية ، كمسألة الحب والزواج وغيرهما .

ولعل أهم المشاكل التي جابهتها وقتئذ هي البحث عن الله ، فلما أن امتدت الى معرفته (معرفة صحيحة) كما قالت ، تغير موقفها من هذه المسائل وانجلت امامها الأمور بشكل أتاح لها رؤية جديدة للعالم والناس والمثل . وينسحب هذا الحكم على تعاملها مع الطبيعة ، فبينما كانت تلتمس الطريق الى مظاهرها من خلال موقف رومانتيكي عاطفي ، وجدناها في هذه المرحلة تسلك دروبها اليها وفق منظور روحى يكاد يقترب في بعض جوانبه من منظور صوفي يرى أن الله يتجلى في كل مظهر من مظاهر الخلق (وهذا الاتحاد لا يظهر في الأشخاص فقط بل في مظاهر الطبيعة المختلفة ، فالله يتجلى في كل شيء) .[٣٤]

---

(٣٤) عمر فروخ : التصوف الاسلامي ص ١٤٧ .

ولست أقصد أن نازك قد تبنت بهذا الاتجاه نظرية وحدة الوجود ، وانما أهدف الى أنها قد اقتربت في بعض ما عبرت عنه من هذه النظرة فقط ، وحسب القارىء أن ينظر الى قصيدتها (الهجرة الى الله) ليلمس بنفسه هذا الاتجاه الذي ألحت اليه ، ففي هذه القصيدة الطويلة استطاعت كما يبدو لنا أن تتعرف على ذات الكريم من خلال العديد من مظاهر خلقة فهي تقول :

عرفتك في ذهول تهجدى، وقرنفلي أكداس
عرفتك في اخضرار الآس
عرفتك في يقين الموت والأرماس
عرفتك عند طفل اسود العينين
وشيخ ذابل الخدين
عرفتك عند صوفى ثرى القلب والاحساس
عرفتك في تعهد راهب في خشعة القداس

هذا عن الانسان ، فماذا عن الطبيعة؟

عرفتك ملء موج البحر يركض حافى القدمين
عرفتك ملء ليل يمطر الدنيا
خيوط رؤى، وعطر نعاس
وجدتك تحت جرح الوردة العطش
وجدتك ترسل المطر
ترش يباب ارض غير مسقيه
وترويها بأكواب سماويه
تعلق في سماء وجودنا قمرا

ثم تشير اشارة بعيدة الى مفتاح حيويتها الجديدة ، والى السر الذي أحالها الى إنسانة لا تعرف اليأس ولا التراجع وانما :

وأنت عذوبة الواحات في قفرى
وأنت تبلج الأسرار

وأنت تدفقـــي أنت انبثـــاق الضوء والمطـــر
نثرت الخصب واللؤلـؤ فوق شواطـــيء الخضر
وفي روحــــــــي سكــــــبت النـــــــار(٣٥)

اذن هكذا كان تأثير هذه المعرفة التي انعطفت بأفكار نازك الى طريق آخر غير الذي عرفناه .

واذا كان عز الدين اسماعيل قد قرر سابقا أن (أحزان شاعرنا المعاصر الحقيقية مصدرها المعرفة)(٣٦) فإننا نستطيع أن نقرر بأن هذه المعرفة هي أحيانا مصدر تفاؤل شعرائنا ..

إن هذه الإطالة الجديدة على معرفة الله من جانب نازك ، والتي قررنا أنها كانت مفتاحا لخط سيرها الفكري الجديد لم يقف تأثيرها عند حدود هذا التجلي الذي عبرت عنه وحسب ، وانما ينسحب على جانب أفصحت عنه في مقدمتها لديوان (للصلاة والثورة) حين قررت أن الثورة مرتبطة بهذا المفتاح الفكرى الذي حددته هي بالصلاة . وهذا طرح جديد عند نازك لمسألة الاحتجاج والرفض التي يمارسها الانسان الحر في عالمنا المعاصر ضد الاضطهاد والعسف . واذا كان بعض الشعراء قد سبقها الى مثله ، فأغلب الظن أنه لا يقوم على هذا النضج الذي قررته حين قالت (فانتصار العربي على الظلم في فلسطين هو المعادل القتالى لارتفاع الآذان في قبة الصخرة ، ولا يمكن أن تتم انتصارات الانسانية دون أن تكتمل الروح التي كان ارتفاع الآذان رمزاً لها) .(٣٧)

وتبدو أهمية هذا المسار الفكري بالنسبة لنازك ، في هذا الالتحام الذي قررته هي نفسها ، فالحق أن الشاعرة لم تكن في تيارها الحزين بمعزل عن قضايا أمتها ووطنها ، لكن هذه المسألة قد ارتبطت الآن برافد روحى شديد الأهمية ،

---

(٣٥) ديوان للصلاة والثورة ص ٦٨ــ٧٢ .
(٣٦) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص ٣٥٤ .
(٣٧) ديوان للصلاة والثورة ص ١١ .

وهو رافد العقيدة الدينية الذي تتجلى أهميته في مجال الجهاد في سبيل الله ولقد سبق في تاريخ حروبنا الاسلامية وفتوحاتها القائمة على مبدأ (الجهاد) ان ضربت أروع الأمثلة في البطولات النادة التي حققها المسلمون انطلاقا من هذا المبدأ . فحين تطرح نازك في شعرها هذا المفهوم ، فانها تحاول أن تحقق مبدأ التواصل التاريخي والفكري مع أمتنا العربية والاسلامية ، وهذا هو ما أردنا أن نصل اليه ، وهو ما يلوح في العديد من قصائدها كقولها :

يا قبـــــة الصخـــــره
حاشاك أن ترضى هوان الأمـــة الحره
سيهبـــط الـــنصر على أمـــة القـــرآن
على المصلين، وفي صوامـــع الرهبـــان
على الفدائـــيين في أوديـــة الـــنيران
غدا هنـــــا ينفجـــــر البركان
....
ينـــــــــتصر الإنسان
يرتفـــــــــع الأذان
ويعلـــن الصلاة والجهـــاد والثـــوره
في القـــدس في الجولان في سينـــــاء[٣٨]

ولسنا بحاجة الى التذكير بأن هذا النصر الذي أشارت اليه ، والذي ارتبط عندها بارتفاع الآذان يؤكد نظرتها المتفائلة الجديدة في مجال الثورة والاحتجاج على الاضطهاد والظلم ، في حين أنها كانت تتشاءم في اتجاهاتها السابقة وهي تعبر عن مثل هذه المسائل .

---

(٣٨) المرجع نفسه ص ١٦٢ .

ـ ٥ ـ
ظواهر فنية

ليس القصد من دراسة هذه الظواهر أن نستعرض شعر نازك من النواحي الفنية ، فقد سبق لنا أن قمنا بمثله في كتابنا عنها[٣٩] ، فليرجع اليه من يشاء الاستزادة وانما هدفنا ان نستكشف ما رافق ظاهرة التفاؤل من المسائل الفنية والذي نعتقد أنه كان محصلا لها .

ومن هنا فان النظر فيها سيكون مرورا سريعا أمام بعض القضايا التي استهوتنا والتي نعتقد ـ كما قلنا ـ أنها ارتبطت بظاهرة التفاؤل وحسب . ولعل أهم ما يستهوى القارىء من هذه الظواهر ، التصوير الفني الذي تمتلك فيه الشاعرة قدرة تدل على مهارتها الشديدة .

وليس بدعا أن نقول : ان روعة التصوير تتوقف في كثير من الأحيان على مدى انفعال الشاعر بالحدث الذي هو بصدد التعامل معه ، اضافة الى المستلزمات الفنية الأخرى التي لسنا بحاجة الى الخوض فيها الآن .

ولو حاولنا أن نستعرض هذا التصوير لخرج بنا عن مجال بحثنا ، ولكننا نكتفي بالاشارة الى قصيدة واحدة من قصائد مجموعتها (يغير ألوانه البحر) وهي قصيدة (السفر في المرايا الدامية) التي لجأت في تقديمها الى جمهور قرائها عن طريق مجموعة من المسائل الفنية هي التصوير والرمز والتكرار . وتكاد القصيدة كلها أن تقوم على الصور الجزئية النامية التي تشكل بمجموعها اطارا لصورة القنيطرة التي تحررت عن الاحتلال الصهيوني سنة ١٩٧٤ ، ويبدو أن فرحة الشاعرة بهذا الحدث قد أضرمت في نفسها عاطفة وطنية نبيلة لم تستطع كب جماحها ، بحيث انتهت الى ما انتهت اليه .

والواقع أن الدارس لهذه القصيدة يحار في اختيار ما يمكن أن يكون دلالة جيدة على ما يهدف اليه . ولعل من المفيد بدء ، الاشارة الى الرمز الذي اتخذته

---

(٣٩) سالم الحمداني : ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة ص ٣٩ .

الشاعرة وسيلة للتعبر عن مدينة القنيطرة . وقد أطلقت عليه هنا (حبيبتي) ، ولطالما تواجهنا هذه الكلمة في شعر نازك كله ، ولكنها الآن اتخذت شكلا تعبيريا آخر غير ما كانت تتخذه في الماضي ، ولقد تكررت هذه اللفظة تكرارا ملحوظا حتى بدت للقارىء وكأنها أصبحت تلازم تصويرها الفني . ويذكرنا تصوير نازك في هذه القصيدة وغيرها من قصائد نغم حلو أخاذ يستهوى سمع القارىء ويخلب لبه ، وهاهي ذي تصف حبيبها الجديد الذي طال انتظاره بعد سفر طويل مرهق شاق :

قـال القمـــر

حبيبتـــي قد وصلت عائـــدة من السفـــــر

أرخـــيت فوق كتفهـــا جدائلي فأجفـــلت

فرشت ضوئي تحت مسرى خطوطها فأجفلت

تغيرت ألوانها عينيها ومن ملح الرياح اكتحلت[٤٠]

بدء نقول إن هذه الصورة ، أو هذه الصور الجزئية الدقيقة تعكس تماما فرحة الشاعرة وتجسد حيويتها النابضة برجوع الحبيب العائد ، وليس من باب المبالغة أن نقول ، أن ما فيها من عاطفة رقيقة وعبارات جميلة أخاذة وموسيقى ناعمة تسيل الى قلب السامع دون استئذان ، وبناء منتظم لا تنبو فيه الكلمة ولا العبارة ، ان هذه الصورة وما سيتلوها من صور تنمو نموا فنيا ماهرا ، هي التي استهوى أمثالها نزار قباني واحسان عباس وشكرى عياد وغيرهم[٤١] ، وحفزتهم على الثناء على تصوير نازك وموسيقاها وبنائها للقصيدة الجديدة .

إن قصيدة (السفر في المرايا الدامية) التي اعتمدت على أسلوب التصوير تمثل نموذجا متكاملا لقدرات الشاعرة ، وتجسد ابداعها المتصاعد سنة بعد سنة :

حبيبتـــــي

وهمية حتى ورود شعرها

(٤٠) ديوان يغير الوانه البحر ص ١٦١ .

(٤١) انظر مجلة الثقافة ١٧ / ٧٢٤ ــ ١٩٥٢ ، القاهرة . ومجلة الآداب ٩ / ٢٢ ، ١٠ / ١٠ / ١٩٥٧ ، بيروت

وهميــة أمشاطهــا
وهميــة قروطهــا
أكذوبة المرآة في مقلتها الـولهى وعقـم الهاويـه
مصلوبة حبيبتي على جذوع السنوات العاريـه

ترى هل أخفت فرحة العودة هذه ، ما كان يمزق الشاعرة وهي ترى في غرابتها الملحوظة ما تغير من ملامح الحبيبة في مرحلة الغربة بحيث انتهى بها الى هذا الخلط بين فرحتها وصدمتها ؟

قـال القمــر
ووجهــة الحزيــن رعشة وظــل في لهو
مسبيــة حبيبتــي. مخنوقــة مهدمــه
خدودهــا شاحبــة بجرحهــا
حبيبتــي أكتافهــا مهشمــه
أسوارهــا مقتحمــه
ويقطن الذبــول فيها تسكــن الأشبــاح
والموت والريــاح
قبــابها مواكب مرتحلــه
بيــوتها فم الجراح المشعلــه
أشجارهــا منزوعــة الــورق
فارغــة الحــدق
من دمعهـا، من دمهـا، أهـدابها مكحلــه
تسبل من فاكهة الدماء والحمى غصونا مثقله
ولم تذق حبيبتي منذ سنين وشوشاتِ سنبله
كلا ولم تلثم دواليها سوى أنياب صاروخ وعض قنبله

لقد اعتمدت الشاعرة في هذا التصوير على النمو السريع المتدفق للصور الجزئية وهذه الصور لم تعكس حالة نفسية واحدة وانما تشابكت فيها حالتا الفرح والحزن تشابكا عضويا يعبر عن تجربة واحدة ، ذلك أن ما رأته الشاعرة

من مشاهد التخريب التي حلت بمدينة القنيطرة والتي بدت في نظر الشاعرة (مخنوقة مهدمة) و (خدودها شاحبة) و (أكتافها مهشمة) و (أسوارها مقتحمة) كما (سكنت فيها الأشباح) و (قطن فيها الذبول) ولم تسقط أوراق أشجارها وانما (نزعت نزعا) واكتحلت عيونها) (بالدموع والدماء) وبدا عليها التعب وظهر فيها المرض وامحى منها الخير) .

أقول إن ما رأته الشاعرة من هذه المشاهد المؤلمة لم يخف فرحتها بعودة الحبيب العائد على ما يبدو عليه من الارهاق والتعب ومظاهر الدمار والتخريب :

إن كنت جرحـــــــا نازفـــــــا
إن كنت هدبـــــــا ذارفـــــــا
فأنت أيضا فرحـــــة المدينـــــة المحرره

كما ترتبط هذه الفرحة وما تدل عليه من تفاؤل وما تجسده من شعور بالغبطة ، بهذا النبع الروحي الثر الذي فتح للشاعرة باب الأمل وحالة الانفراج النفسي ، فاذا هي تعبر عنه بالتهجد الروحي والسمو الفكري الذي يتجسد بما يسمو بالانسان عن عالم الشهوات والاطماع والأحقاد :

يا نهر كهرمـــــــــــان
يا صلـــــــوات المغفـــــــره
يا خرزتي مسبحـــــة مقطوعـــــة
يا آيـة مبتـورة في شفتـي مرتـل القـــرآن
شحـوب خديك ستسقيـه الشفـــة الخيره
ومـن جديـد في الـربى ستشمـــخ الجدران
ويصعـــد الآذان[٤٢]

هكذا اذن ترتبط عودة القنيطرة بالقيم الروحية ، وتتعانق مع مثلها الدينية

---

(٤٢) ديوان يغير الوانه البحر ص ١٦٨ــ١٦٩ .

التي حولت الشاعرة من حالة الارهاق الفكري الى الانفراج النفسي .

ان تمثل نازك لتجاربها بالتصوير الفني الذي تلون بموقفها الفكري الجديد ازاء الثورة ، يجسد منعطفا فكريا وفنيا جديرا بالاشارة والتنويه .

ومن الظواهر الفنية التي تلفت نظر الدارس لشعر نازك (التكرار) ، ولقد سبق لنا الاشارة اليه في دراستنا لظاهرة الحزن في شعرها . كما كتبت الشاعرة بهذا الصدد أكثر من بحث ، وكان مما قالته فيه (التكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر ، وهو بذلك أحد تلك الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها ، أو لنقل أنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة) .[٤٣]

ويفهم من هذا الكلام أن الشاعرة لم تلجأ الى استخدامه الا عامدة متعمدة ولحاجتها اليه في تلوين أسلوبها ، وللدلالات الفكرية والعاطفية التي اشارت اليها ، وهذا هو ما نهدف اليه من وراء الخوض فيه .

ولم تقف نازك في تكرارها عند حدود لفظة معينة وحسب فقد عمدت الى تنويعه وتلوينه ، ولكنها في ظاهرة التفاؤل قد أكثرت من تكرار (ياء النداء) وذلك لتجعلها مفتاحا للفكرة المتسلطة عليها . ومما يؤكد هذا في رأينا ، أنها أكثرت منها وبشكل يلفت نظر الدارس في قصيدتها (للصلاة والثورة) التي تشكل أساسا لمجموعتها التي سميت بهذا الاسم . وقد ورد ذكرها في هذه القصيدة فقط اثنتان وخمسون مرة ، وأنها كانت أول كلمة ابتدأت بها القصيدة :

يا قبـــــة الصخـــــــره
ياورد يا ابتهالة مضيئة الفكره
وياهدى تسبيحة علوية النبره

---

(٤٣) مجلة الآداب ١٠ / ١ ، ١٩٥٧ .

ياصلـــوات عذبـــة الأصداء[٤٤]

هذا في قصيدة واحدة من مجموعتها (للصلاة والثورة)

فإذا تناولنا قصيدة أخرى من مجموعتها (يغير ألوانه البحر) أحصينا لها تسعة وخمسين استعمالا ، وهو رقم يفوق الرقم السابق :

يا أشواقا ساكنة تسكن في أحداق العينين
يا تمهيـــــدا لتحقـــــق حلمـــــا من فضه
يا حلـــــــم حدائـــــــــق خضراء
يا سوسنة حالمة قد نامت في صفحات كتاب
يا بشرى بخروج المجروح من الهوه
يا قمـــــــرا يدخـــــــل في كوه
يا رائحـــــة المطـــــر الحلـــــوه
يا منبت أوراد شقر وشذى أعنـــاب.... الخ[٤٥]

والذي يلفت النظر حقا ، أن تكرار هذه اللفظة قد اقترن اقترانا ملحوظا بصور التفاؤل وعباراته ومفرداته ، مما يحيلنا الى القول ، بأنه بالذات يشكل ظاهرة لازمت هذه الحالة ، ولسنا ندعى أنه ولد مع دلالة التفاؤل ، لكننا نقول ــ انطلاقا مع مقولتها التي استشهدنا بها ــ انها قد ارتبطت بهذه الدلالة لتكون مفتاحا لفكرتها المتسلطة على الشاعرة ، بينما يلاحظ أن ظاهرة التكرار نفسها قد رافقت ظاهرة الحزن ولكنها لم تصل ــ فيما نظن ــ الى ما وصلت اليه في ظاهرة التفاؤل ، لا في كثرة الاستعمال ولا في نوع اللفظة ، اذ أنها تمثلت بتكرار الفعل الماضي غالبا في تلك المرحلة ، وبما يؤكد سيطرة هذا الزمن بالذات على مشاعرها وعواطفها :

مر عام يا شاعرى ، مر عام لم تكتحل عيني ، مر عام من قال ...؟

(٤٤) ديوان للصلاة والثورة ص ١٤٩ .

(٤٥) ديوان يغير الوانه البحر ص ١٧١ .

مر عام ولم أقابلك ، مر عام كأنه حلم .[٤٦]

أو :

عادت بي الأحزان ، عدت ياليتك تدرى ، عدت والقلب شريد ،

عدت يا معبد الصمت ... الخ[٤٧]

ومثل هذا النموذج يطغى على أغلب تكرار الشاعرة في مرحلة الحزن . ومما يتكرر ويرتبط بهذه الظاهرة بالذات أسلوب التعجب والاستفهام ، ويلاحظ أنه قد رافق قصائد الرفض والاحتجاج التي تقدم تشريحا فنيا للواقع السياسي التهرىء في الوطن العربي . وقد أحصينا لأسلوب الاستفهام في قصيدة (للصلاة والثورة) عشرين استعمالا ، وفي قصيدة (القنابل والياسمين) اثنى عشر استخداما وللتعجب مثله .

ولست أود أن أقفل باب الكلام على هذه الظواهر الفنية دون التنويه ببعض الاشارات والرموز التي تغيرت دلالاتها مع ظهور تيار التفاؤل ، كلفظة (حبيبي) التي انتشرت انتشارا ملحوظا في المجموعتين الشعريتين الأخيرتين ، وقد رمزت بها الشاعرة الى الله ، بعد أن كانت لها دلالات مخالفة في اتجاهاتها السابقة . وقد وردت مرتبطة بألفاظ وعبارات معينة من مثل : ذكر الله ، القرآن ، الصلاة ، الطلعة ، الشوق ، العطر ، الأسرار ، العاشق ، القمر ، الضوء الأخضر ، ولعل ارتباطها بمظاهر الطبيعة وألوانها المختلفة قد صار شيئا مألوفا .

وأما القمر فلسنا نبالغ لو قلنا : ان شيوعه في هذا الاتجاه يشكل ظاهرة لفظية لها دلالاتها المعنوية التي ارتبطت بتيار التفاؤل ، ولطالما ارتبط وثيقا بذكر الله وبالصور الظليلة والعبارات الموحية ، ولولا أن الخوض فيه يبعد البحث عن هدفه لكان لنا معه جولة يتسع فيها الخيال وترق معها المشاعر والأحاسيس .

---

(٤٦) (٤٧) الديوان / عاشقة الليل ١ / ٦٢٠ / ٦٢٦ .

مراجع البحث :

١. اسماعيل : عز الدين ، الشعر المعاصر ، بيروت ، ١٩٧٢ .
٢. الحمداني : سالم أحمد ، ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة ، الموصل ، ١٩٨٠ .
٣. فروخ : عمر ، التصوف الاسلامي ، بيروت ، ١٩٤٧ .
٤. الملائكة : نازك ، ديوان للصلاة والثورة ، بيروت ، ١٩٧٨ .
٥. الملائكة : نازك ، المجموعة الكاملة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧١ .
٦. الملائكة : نازك ، ديوان يغير الوانه البحر ، بغداد ، ١٩٧٧ .
٧. الملائكة ، نازك ، رسالة خطية ، الكويت ، ١٩٧٨ .
٨. هلال : محمد غنيمي ، الرومانتيكية ، بيروت ، ١٩٧٣ .
٩. مجلة الآداب : بيروت ، ١٩٥٧ .
١٠. مجلة الثقافة : القاهرة ، ١٩٥٢ .

من الموروث الأسطوري والديني في شعر نازك الملائكة

محمد رجـــب النجـار
جامعة الكـويت ــ كليــة الآداب

١ ـــ الأسطورة مفهوما وتراثا :

تشير جين هاريسون في مجال حديثها عن الصوفية الجماعية الى أن الأسطورة قطعة من حياة الروح ، تفكير الشعب الحُلْمي ، مثلما أن الحلم أسطورة الفرد[١] وهذا صحيح ، ولكن ما كنه هذه الأسطورةالتي يصفها البعض بأنها « مغامرة العقل الأولى »[٢] والتي ترتبط دائما ببداية الانسان وبدائية البشر ؟ يكاد يجمع الباحثون على أن الأسطورة ـــ التي هي نتاج مرحلة حاسمة من مراحل التطور البشري تعرف بالمرحلة الأسطورية ـــ قامت في المجتمعات القديمة والبدائية ، وفي الأديان القديمة مقام العقيدة ، بمعناها الشامل والمقدس ، وأنها حينما كانت حية فعالة ـــ كما يقول مالينوفسكي ـــ « كانت تقوم بوظيفة لاغناء عنها في الثقافة البدائية ، فهي تعبر عن العقيدة ، وتزكيها وتقننها ، وتصون الأخلاق وتبرهن على كفاءة الطقوس ، وتضم قواعد علمية لهداية الانسان ... »[٣] وهي بهذا المعنى عنصر حيوي في تطور الحضارة الانسانية باعتبارها ميثاقا عملياً للعقيدة البدائية والحكمة الأخلاقية .. وهي قبل أن تتعدد أو تتطور وظائفها ظلت تشير الى جانبين ، أحدهما نظري

---

(١) ك.ك. راثفين ، الأسطورة ، ترجمة جعفر صادق الخليلي ، ص ١١٧ ، ومصادر النقل هناك .

(٢) انظر كتابا بهذا الاسم : مغامرة العقل الأولى ، دراسة في الأسطورة ، فراس السواح ص ٨ وما بعدها .

(٣) عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية ص ١٨ ، الأسطورة والفن الشعبي ص ١٩ـــ٢٠ .

والآخر تطبيقي ، أو قل أحدهما اعتقادى ، تكون فيه الأسطورة أداة للمعرفة والكشف والفهم والتنظيم والآخر طقسي يستهدف ارضاء الالهة والتعبد لها ، فالأسطورة، والحالة هذه هي التفكير في القوى البدئية الفاعلة الغائبة وراء هذا المظهر المتبدى للعالم وكيفية عملها وتأثيرها وترابطها مع عالمنا ، ولهذا كله يكاد الباحثون يجمعون على أن الأسطورة كانت كل شيء بالنسبة للانسان القديم أو البدائى ، كانت تأملاته وحكمته ومنطقه وأسلوبه في الكشف والمعرفة ووضع نظام مفهوم ومعقول للوجود يقنع به هذا الانسان ويجد مكانه الحقيقي ضمنه ، ودوره الفعال فيه ، انها الاطار الاسبق للتفكير الانساني المبدع الخلاق الذي قادنا على طول الجادة الشاقةالتي انتهت بالعلوم الحديثة ، والمنجزات التي تفخر بها حضارتنا القديمة ، انها اداة الانسان الأقدم في التفسير والتعليل ، كانت أدبه وشعره وفنه ، كما كانت شرعته وعرفه وقانونه . فالأسطورة نظام فكري متكامل استوعب قلق الانسان الوجودي ، وتوقه الأبدي لكشف الغوامض التي يطرحها محيطه ، والأحاجي التي يتحداه بها التنظيم الكوني المحكم الذي يتحرك ضمنه ، انها ايجاد النظام حيث لا نظام وطرح الجواب على ملحاح السؤال ، ورسم لوحة متكاملة للوجود ، ليحدد مكانه فيه ، وليجد دوره في ايقاعات الطبيعة[٤] والأسطورة على هذا النحو ضرب من الفلسفة باعتبارها عملية تأمل من أجل اجابة عن أسئلة مبعثها الاهتمام الروحي بموضوع ما .[٥] وهي من هذه الناحية تمثل أولى مراحل التفكير الفلسفي . أو قل هي الوسيلة الأقدم التي حاول الانسان القديم من خلالها أن يضفي على تجربته طابعا فكريا ، وبدون هذه الصورة الأسطورية التي تكوِّنُ مجتمعة عالما فكريا متكاملا ، تظل التجربة النفسية عنده مهوشة ، كما تبدو الظواهر الكونية متناقضة ، ويمكننا أن نقول بتعبير آخر « ان الاسطورة اخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي أي أنها عنده كانت انعكاسا خارجيا لحقائقه النفسية الداخلية في أشكال رمزية مجسدة من خلال الموضوع ، أي بالصورة والتمثيل

---

(٤) فراس السواح : مغامرة العقل الأولى ص ١٥ .

(٥) أحمد كمال زكي : الأساطير ص ٤٥ .

الجسد أمامه ، والغرض الأساسي من ذلك هو حماية الانسان من دوافع التوتر والخوف والقلق »[٦] .. انها الاداة التي ابتدعها الانسان ، ذلك الكائن الوحيد الصانع للرمز — كما يقول كاسيرر — لكي تزوده بمرشد ودليل في الحياة ، وبمعيار أخلاقي في السلوك ، كما أنها مجمع الحياة الروحية والفكرية للانسان القديم ، وهي من هذه الناحية تعد جزءا لا يتجزأ من البناء الاجتماعي ، ذا قيمة براجماتية ، وليس مجرد حكاية تحكى ، وانما هي واقع معيش وحياة حقيقية[٧] .. **هي حكاية واقعية مقدسة** ، يلعب دور البطولة فيها الآلهة وانصاف الآلهة ، فهي من هذه الناحية نمط قصصي يعنى بحكايات الآلهة وأنصاف الآلهة ، كما يقول فونك ، بوصفها أحداثا وقعت في زمن مقدس موغل في القدم وتفسر (على الأقل في مراحلها الأولى) بمنطق الانسان البدائي أو بخياله ظواهر الحياة والموت والطبيعة والكون والنظام الاجتماعي وأوليات المعرفة ، وذلك في عالم موحش ، يثير دائما السؤال من أجل المعرفة ويقترح الجواب لتصور هذا الواقع وان كان تصورا خارقا وهي في كل ذلك تتضمن وجدانا جماعيا ، تقبلها من أجله الأجيال بسهولة ، وتتمثل شكلها التمثيلي بوضوح ، وكذلك ترددها بطقوسها وشعائرها ، قبل أن تتحول الى الفولكلور ، بأحد أشكاله المعروفة ، وهي أيضا تنزع في تفسيرها الى التشخيص والتمثيل والتجسيم ، وتستوعب الكلمة والحركة والاشارة والايقاع وتشكيل المادة[٨] وهي من وجهة نظر الانسان القديم أو البدائي ليست أحداثا مصنوعة أو متخيلة أو مخترعة ، بل هي وقائع حقيقية حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة ، باعتبارها سجل أفعال الآلهة التي أخرجت الكون من لجة العماء ، ووطدت نظام كل شيء قائم ووضعت الصيغة الأولى لكل الأمور الجارية في عالم البشر ، فهي من هذه الناحية معتقد راسخ ، الكفر به فقدان الفرد لكل القيم التي تشده الى جماعته وثقافته وفقدان المعنى في هذه الحياة .

---

(٦) نبيلة ابراهيم : الأسطورة ص ١١ ، ٧٤—٧٥ .

(٧) أنظر : Myth of creation by Philip Freund P.P. 28-31

(٨) أنظر : الحكاية الشعبية ص ٢٠ ، الأساطير ص ٥٩ .

والأسطورة حكاية مقدسة تقليدية ، أي أنها تنتقل من جيل إلى جيل بالرواية الشفوية ، مما يجعلها ذاكرة الجماعة التي تحفظ قيمها ومثلها وعاداتها وطقوسها وشعائرها وحكمتها العملية ، وتنقلها للأجيال المتعاقبة ، وتكسبها القوة المسيطرة على النفوس ، فهي الأداة الأقوى في التثقيف والتطبيع ، والقناة التي ترسخ من خلالها ثقافة ما وجودها واستمرارها عبر الأجيال . هي اذن جزء لا يتجزأ من النشاط الفكري والروحي للانسان القديم ، بدليل حرصه على تدوينها أو نقشها على آثاره الدينية ، تحرص الأجيال على متابعتها لكونها المصدر الأقدم لجميع المعارف والخبرات الانسانية ، وما من باحث في تاريخ الفكر الانساني أو الفن الانساني الا سجل هذه الحقيقة ، وهي أن الاسطورة جماع التفكير والتعبير عن الانسان في مراحله البدائية والقديمة . واذا كانت الأسطورة الواحدة تعكس لنا أكثر من وظيفة ، وتفسر لنا أكثر من موقف ، فان الأساطير مجتمعة عند شعب من الشعوب تعكس بدورها ثقافة بعينها عند هذا الشعب ، باعتبارها حينئذ تراثه المقدس ، المادى والمعنوى ، القديم .

والأسطورة نص أدبي وضع في أبهى حلة فنية ممكنة ، ذات صيغة مؤثرة في النفوس ، وهذا مما زاد في سيطرتها وتأثيرها .[٩] وكان على الأدب والشعر أن ينتظر فترة طويلة قبل أن ينفصلا عن الأسطورة (معظم أساطير العالم صيغت شعرا على نحو أو آخر) والى جانب الشعر والأدب خلقت الأسطورة فنونا أخرى كالمسرح الذي ابتدأ عهده بتمثيل الأساطير الرئيسية في الأعياد الدينية والطقوس المقدسة ، كما دفعت فنونا أخرى كالغناء والموسيقى والفن التشكيلي وغيرها ، ولهذا لا غرو أن يقال إن الأسطورة بقوامها المتكامل المستوعب للكلمة والحركة والاشارة والايقاع وتشكيل المادة ، هي أم الفنون ، أو هي ميراث الفنون ، ومن ثم فهي معين لا ينضب للأفكار المبدعة وللصور المبهجة وللمواضيع الممتعة وللاستعارات والكنايات ، وعليه فانها « تهب كل امرىء شيئا » وهذا يعنى أن الأسطورة مستودع ضخم لا ينفد ، ملىء بالمادة الخام ، التي تتشكل منها الفنون والآداب ، ومن هنا أيضا جاءت عبارة مالينوفسكي

---

(٩) أنظر : فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى ص ١٥ — ١٦ .

عندما كتب يقول « ان في الأسطورة جنين الملحمة والقصة والتراجيديا المستقبلية » متفقا بذلك مع فيكيري الذي يرى أن الأسطورة هي « الرحم الذي يخرج منه الأدب تاريخيا وسيكلوجيا .[١٠] ومن الجدير بالذكر أن الأساطير لا تتحول الى تجربة أدبية أو واقع أدبي فولكلوري ، من حيث هي تعبير جمعي قديم ، ذو مغزى معين الا بعد أن تفقد وظائفها الفاعلة في المجتمع ، تفقدها بالطبع اذا ما تعرض المجتمع (القديم) الذي تتفاعل معه ، بفعل عوامل التغير المختلفة (كالديانات السماوية مثلا) أي تحت وطأة عناصر ثقافية أقوى ، فتتبدد وظائف الأسطورة حينئذ ـــ اذا لم تتطور ـــ وتنفرط عقدتها ، وتنحدر الى سفح الكيان الاجتماعي أو ترسب في اللاشعور ، وتظل في الحالتين عقيدة ثانوية أو ضربا من ضروب السحر أو ممارسة غير معقولة أو شعيرة اجتماعية ، وكثيرا ما تتحول الى محاور رئيسية تعاد صياغتها في حكايات شعبية ، وعندئذ تصبح الأسطورة أدبا أو انتاجا له قيمة أدبية ، بمعونة هذه الأشكال الشعبية الوسيطة كالحكايات الخرافية (حكايات الجان) وحكايات الحيوان (التعليمية) والأغاني القصصية والسير والملاحم الشعبية ، وغيرها من فنون الأدب الشعبي ، والتي ليست لها بالطبع قداسة الأسطورة ولا هالتها الدينية ، التي ظلت برغم ذلك مصدر الهام خصيب للشعراء عبر العصور .. حتى اذا ما جاء القرن السابع عشر بدأ مركز الأسطورة ـــ كأدب أو انتاج له قيمة أدبية ـــ يتهاوى أيضا (كما تهاوى مركزها الديني من قبل) اثر ارتفاع شأن العلوم الطبيعية ، ثم كان العقلانيون من أصحاب عصر الاستنارة (حركة التنوير الأوربية) الذين آمنوا بأنه « قد حان الوقت لنبذها » و « لكونها تخلد الباطل »[١١] ذلك أن الفكر العقلاني السائد آنذاك في أوربا قد رفض الأساطير ، وشوه سمعتها بما وصمها به من « صفات طفولية غير ناضجة » ، فلما جاء القرن التاسع عشر ، جالبا معه لأوربا ثورة فنية وجمالية كبرى ، أعادت للأسطورة رونقها وبهاءها كشكل فني تعبيري من أشكال الفولكلور

---

(١٠) أنظر : راثفين ، الأسطورة ص ٧٥، ٩٧، ٩٨ ومصادر النقل هناك .

(١١) المرجع السابق ص ٨١ ـــ ٨٢ .

عامة ، والأدب الشعبي خاصة ، ولم تكن اعادة الاعتبار هذه الا مرحلة أولى ، فما لبث الرومانتيكيون أن مشوا خطوات أبعد في النظر الى الأسطورة ،

فاعتبروها أصلا للفن والدين والتاريخ ، وصارت لهم منهلا ثرا ، وكان الفلاسفة والشعراء الرومانتيكيون — كما يقول كاسيرر — هم أول من شرب من كأس الأسطورة السحرية ، وأحسوا بانتعاش ونشوة ، ورأوا منذ ذلك العهد كل الأشياء في مظهر جديد مختلف .(١٢)

اتجهت اليها العلوم الانسانية بعد ذلك ، وراحت تبحث خلف الشكل الظاهر للأسطورة عن رموز كامنة ومعان دقيقة تعين على فهم الانسان وسلوكه وحياته الروحية والنفسية وآليات تفكيره وعواطفه ودوافعه ، فقدمت الأساطير بذلك لمختبرات علوم الاجتماع والنفس والانثرولوجيا مادة لا تقدر بثمن ، وغدت منهلا لكثير من العلوم الانسانية الأخرى كالعلوم اللغوية والأدبية والنقدية (النقد الأسطوري) والأديان المقارنة ، وتاريخ الفنون والكلاسيكيات . والى جانب هذا وذاك ظهر فرع جديد من فروع المعرفة يعنى بدراسة الأساطير وتفسيرها مستفيدا أيضا من فروع المعرفة الانسانية السابقة ومناهجها ونظرياتها ، وقد دعى هذا العلم الجديد بعلم الميثولوجيا (١٣) MYTHOLOGY . ومنذ نهاية القرن التاسع عشر الى يومنا هذا ظهرت وتظهر مدارس شتى تهدف الى تقديم نظريات شاملة متكاملة في تفسير الأساطير وبيان دلالاتها ورموزها وبواعثها ووظائفها النفسية والفكرية والروحية والاجتماعية والحضارية والجمالية ... وليس من شأننا بالطبع أن نقف

---

(١٢) الدولة والأسطورة ص ١٩ .

(١٣) الشق الأول من المصطلح مأخوذ من الكلمة الأغريقية Mytho التي كانت تعنى عند الاغريق — كما تقول جين هاريسون — أول ما تعنى شيئا يلفظ من الفم Mouth .. باعتبارها القول المنطوق المتعلق بطقس يمثل أو يؤدى ، أنظر الأسطورة ، لراثفين ص ٦٤ ، وهذا يعنى أن الكلمة المنطوقة هنا كانت ذات وظيفة سحرية ، أنظر الأسطورة ، نبيلة ابراهيم ص ٣ — ٤ ثم أصبحت تعنى « حكاية تقليدية عن الآلهة والأبطال » .

عليها أو على ما بينها من خلاف ، في هذا التمهيد[١٤] ، ذلك لأن الأسطورة واقع ثقافي ممعن في التعقيد ، تختلف حوله وجهات النظر واتجاهات الدراسة ومناهج البحث .. وان كان يجمل بنا الاشارة الى ذلك الاتجاه الذي ينظر الى ما ترويه الأسطورة ـــ باعتبارها فنا أدبيا وفلسفة أو حكمة ـــ على أنه تراكم لنتاج الفكر الانساني المبدع في مجال الأدب ، وقد صيغ صياغة قصصية.ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن القصة عندما تأخذ شكلها المكتمل تكون قد عبرت عن طابع فني وفكري وأدبي لشعب من الشعوب ، الا أن هذا الشكل الفني لا ينفصل عن مضمونه الذي ينحو في غالب الأحيان لأن يكون تأمليا ، يقدم نظريات في السلوك والأخلاق والتوجيه الاجتماعي[١٥] ، والقصة ـــ الأسطورة ، من هذه الناحية تعد واحدة من أعمق منجزات الروح الانسانية ، وهو الخلق الملهم لعقول شاعرية خيالية موهوبة ، سليمة لم يفسدها تيار الفحص العلمي ، ولذلك كانت مفتوحة وعرضة لتأملات كونية عميقة احتجبت عن الانسان المفكر الحديث ، بحكم حدوده المقيدة ومنطقه الجامد الذي لا روح فيه[١٦] .

ومنذ أن أدرك الباحثون أن الأساطير تحتوى على معان خفية ومغلفة بالرموز ، فقد شرعوا يهتمون بالكشف عن هذه الرموز والمعاني التي أدركوا بعد البحث العلمي الدقيق أنها ليست مجرد خيال نزق مهوش لا ضابط له ، بل تحكمها عوامل نفسية وحضارية معقدة ، ومن هنا انطلقت المدارس النفسية والحضارية بتفسيراتها المعروفة للأسطورة .

---

(١٤)أنظر : نبيلة ابراهيم ، الاسطورة ص ٨ ـــ ٢٦
كاسيرر ، الدولة والأسطورة ص ١٧ ـــ ٧٥
عبد الحميد يونس ، الأسطورة والفن الشعبي
أحمد كمال زكي ، الأساطير .

- The Nature of Greek Myths by G.S. Kirk.
- Myth (It's meaning & Functions in Ancient and other cultures) by G.S. Kirk.
- Myhts of Creation by Philip Freund.
- Mythology (Editor: Pierre Maranda.

(١٥) Myths of Creation by Philip Freund P.P. 16-17

(١٦) كريمر ، أساطير العالم القديم ص ٧ .

وربما كان من المفيد أن نشير الى المدرسة اليونجية[١٧] التي ترى أن الأساطير تعبير رمزي عن مشاعر جمعية ، فمنذ أن اجتذبت الأسطورة فرويد في كتابيه الشهيرين تفسير الأحلام ، والطوطم والتابو ، انفتح باب واسع لم يغلق بعد أمام التفسير النفسي للاسطورة ، وتابعه تلاميذه وناقدوه ، وعلى الرغم من أن يونج يقتفى أثر أستاذه في النظر للأسطورة كنتاج للاشعور ، فانه يفترق عنه جذريا عندما يقرر أن اللاشعور الذي تنتج عنه الأسطورة هو اللاشعور الجمعي لا الفردي ، مناقضا بذلك نظرية فرويد القائلة بأن الأساطير والأحلام انما يشفان عن مكنونات العناصر المكبوتة في لاشعور الفرد . فهي عند يونج ليست رغبات مكبوتة وانما مكنونات عاشت في اللاشعور الجمعي[١٨] أو على نحو ما يسميها بالنماذج البدئية أو الأصلية ، باعتبارها وسيلة للوصول بالانسان الى حالة التوازن بين القوى المتصارعة في نفسه ، وحيث أن التركيبة النفسية القديمة في الانسان تدفعه الى قهر القوى السلبية المعوقة في سبيل الوصول الى الشخصية المتوازنة الكاملة ، فان التعبير عن ذلك يكون على مستوى اللاشعور الجمعى وينحو الى التعبير الرمزي . والفرق بين الرمز الأسطوري والرمز الفردي هو أن الرموز الأسطورية لم تتشكل الا بعد أن ارتضتها الجماعة واستقرت في ضميرها ، ولهذا فهي تعد أنماطا نموذجية قديمة ، وهذا هو السبب في خلودها ، ذلك أن الانسان يكتشف فيها ، دائما وأبدا ، جزءا من نفسه[١٩] . فمن خلال رموز الأسطورة نجد أن العالم يتكلم ، وكلما ازداد الرمز عمقا كان أقرب الى العالمية والشمول الانساني ، ويونج في ذلك يتفق مع ايريك فروم — آخر عمالقة مدرسة التحليل النفسي — الذي قدم لنا دراسة عميقة للأسطورة في كتابه « اللغة المنسية » — برغم اختلاف المنطلق بينهما — يعنى بذلك اللغة التي تنطق عن الخبرات والمشاعر الباطنة ، كما تنطق لغتنا المحكية عن خبرات الواقع ، مع فارق هام بين

---

(١٧) نسبة الى C.G. JUNG الذي يعد من أكثر تلاميذ فرويد اهتماما بالاسطورة ودراسة وظائفها ودلالاتها .

(١٨) من المعروف أن الاتجاه النفسي في دراسة الأساطير يهدف الى الكشف عن التكوين النفسي الواحد للجنس البشري عن طريق ربطه بدلالات الرموز الأسطورية .

(١٩) نبيلة ابراهيم ، الأسطورة ص ١٩ — ٢٠ .

اللغتين ، يكمن في شمولية لغة الرمز وعالميتها ، وتجاوزها لفوارق الزمن والثقافة والجنس . والأسطورة كما الحلم ، تكمن أهميتها في تقديمها حكايات تشرح بلغة الرمز حشدا من الأفكار الدينية والفلسفية والأخلاقية ، وما علينا الا أن نفهم مفردات تلك اللغة لينفتح أمامنا عالم ملیء بمعارف فنية ثرة .[٢٠] وقد شكل استكناه الأسطورة كموسوعة للانماط النفسية والانفعالات العامة دافعا قويا عند الأدباء والشعراء للعناية بالأساطير القديمة باهتمام جديد ورؤية جديدة ، وكان ذلك ثمرة من ثمرات التحليل النفسي للأسطورة .[٢١]

كان من جراء تعدد المدارس العلمية ، وما أسفرت عنه من نظريات في نشأة الأساطير ، أن أصبح لدينا أنواع من الأساطير[٢٢] مثل الأساطير الكونية (أساطير الخلق) والأساطير التعليلية وهي أول محاولة انسانية لاصطناع أسلوب منطقي في تفسير الاشياء ، في عصر يغيب فيه الأسلوب العلمي (فهي أجوبة قصصية لأسئلة علمية) ، وهناك الأساطير الحضارية التي تعكس صراع الانسان القديم مع الحياة من أجل الانتقال من المرحلة الطبيعية الى المرحلة الحضارية ، وتعكس في الوقت نفسه موقفه من الكون والحياة . ثم هناك أيضا أسطورة البطل المؤله ، والأسطورة الرمزية التي تطورت منذ مرحلة متقدمة للفكر الانساني[٢٣] وهي التي « أصبحت وسيلة للابداع الفني والشاعرية ، على أنها كانت لا تزال تحتفظ بوظيفتها الاساسية ، وهي القاء مزيد من التحديد للمفهومات الكونية وعلاقات الانسان بها .[٢٤] ومعظم الأساطير العالمية القديمة التي نقرؤها اليوم في روايتها المتأخرة ــ على سبيل المثال ــ قد صاغها خيال شاعر مبدع مجهول يمثل

---

(٢٠) مغامرة العقل الأولى ، ١٤

(٢١) أنظر : راثفين ، الأسطورة ص ٤١ .

(٢٢) أنظر عن أنواع الأساطير : نبيلة ابراهيم ، الأسطورة ص ٢٧ ــ ٧٠ ، أحمد كمال زكي ، الأساطير ص ٤٦ ــ ٥٢ .

(٢٣) منذ أن اكتشف الانسان نوعا جديدا من التعبير ، هو التعبير الرمزي ، ويعد هذا التعبير الرمزي ــ كما يقول كاسيرر ــ عاملا مشتركا في كل الأفعال الحضارية ، أي في الأسطورة والشعر واللغة والفن والدين والعلم ، أنظر : الدولة والأسطورة ص ٦٩ .

(٢٤) نبيلة ابراهيم ، الأسطورة ص ٦٥ ــ ٧٠ .

روح الفكر الجمعى في عصره ، ومن هنا يكمن سر اهتمامنا المستمر بها ، مما جعلها رافدا لا ينضب للاستلهام الفني ، تقليدا أو تحويرا أو تجديدا باضفاء المزيد من الدلالات الانسانية عليها ، على مر العصور ، ولا سيما في العصر الحديث ، بعد أن حظيت هذه الاساطير بالدراسات العلمية المنهجية الكاشفة عما بها من رموز ومعان ودلالات .

وتجدر الاشارة الى أن الأسطورة ــ باعتبارها نمطا قصصيا ــ تختلف عن سائر الأنماط القصصية الأخرى في الأدب الشعبي ، كالحكاية الخرافية والحكاية الشعبية وحكايات الحيوان وغيرها مما يتضمن عروقا أسطورية في أنها لا تمتلك قوة التأييد الذاتي التي تمتلكها الأسطورة ، والنابعة من قداستها وطابعها الاعتقادي والايماني ونشأتها ونبالتها . وعلى هذا النحو الاعتقادي ورد مصطلح الأساطير تسع مرات في القرآن الكريم ، مرتبطا بالتصورات الدينية والاعتقادية الوثنية ، وليس بمعنى الاباطيل أو الأكاذيب المجردة ، كما ذهب الى ذلك المفسرون المتأخرون ، وهو المفهوم الذي لا يزال مقترنا ــ للأسف ــ في أذهان الكثير من المعاصرين بهذا المعنى الساذج ، أي ما يناقض الواقع أو ما لا وجود له في الواقع ، ويسعفنا الجذر اللغوي للكلمة في المعاجم العربية « سطر » الى قيمتها الاعتقادية ، ومن ثم تدوينها أو تسطيرها ونقشها ، كما أن السياق القرآني يؤكد أنها كانت « تتلى عليهم » شفويا ، والأمر في الحالين يعكس التطور الادائي للاسطورة على النحو المعروف .

ليس فيما سبق تنظير للاسطورة ، بقدر ما هو ايمان بتعدد المستويات لفهم الاسطورة ووظائفها ، وثراء دلالاتها ، الى الحد الذي نرى فيه عالما مثل ليفي شتراوس ــ رائد منهج التفسير الحضاري ــ يكشف من خلال تحليل البناء الاسطوري عن بناء الفكر الانساني وخصائصه(٢٥) ، برغم ما يؤخذ على هذا الاتجاه الحضاري من أنه ينتزع من الاسطورة عصارتها ، ويجردها من شكلها

---

(٢٥) من المعروف أن ليفي شتراوس يرى العلاقة بين أشكال التعبير وحضارة المجتمع علاقة بنائية أولا قبل أن تكون وظيفية ولهذا نجد الاتجاه البنائي يربط بين الأسطورة والبناء الحضاري من جهة ، كما يربط بين رموز الأسطورة ومشاغل الانسان الحضارية من جهة أخرى . أنظر أيضا :

MYTH by G.S. Kirk, P.P. 42-83

الفني ومن وظيفتها الجمالية ، التي تتمثل في اثارة الشعور بوحدة الوجود من ناحية ، وفي تحديد العلاقة الروحية بين الانسان والكون من ناحية أخرى[٢٦] . ان الاسطورة في النهاية هي حصيلة الفكر البشري عبر آلاف السنين ، أو قل هي فن الانسان البدائي أو القديم الذي هو مزيج من السحر والتأمل والعلم والدين والتاريخ والشعر والفن مجتمعة ، في أقدم صورها ، وعلى نحو أولي أو بدائي ، ولكنها تهدف في الوقت نفسه ــ كما يقول البنائيون ــ الى ايجاد نموذج منطقي قادر على قهر التناقض [٢٧] (بين القدر المحتوم والارادة الحرة).وهي تسعى حينئذ للتوسط بين المتناقضات في الخبرة الانسانية ، بين الواقع والمثال ، بين الممكن والمستحيل ، بين ماهو كائن وما ينبغي أن يكون أو بين القوى الايجابية والقوى السلبية .

٢ ــ الأسطورة والشعر المعاصر :

اذا كانت أعلى قيمة للشيء تتمثل في أمرين : في خلوده ، وفيما يمكن أن يتحمله دائما أبدا من تفسيرات فان الاسطورة ، لهذا تعد أقوى شاهد على عبقرية الانسان القديم الذي استطاع أن يفتق أسرار الكون في حرية تامة ، محتفظا برغم هذا باحساسه العميق بوحدة الكون (اذ كان يرى أن كل جزئية فيه نابعة من الكل) . وليس غريبا اذن أن الانسان المتأمل لنظام الحياة والكون في كل عصر من العصور ، والقادر على التعبير عن تأملاته في أي شكل من الأشكال الفنية في الكنوز الأسطورية القديمة ، بمقدوره أن يجد ضالته من الأفكار المتكاملة التي قد يتعب في صياغتها أو يعجز عن تفجير طاقاتها الادراكية والشعورية ، لولا هذه التشكيلات الرمزية الرائعة التي خلفها له الفكر الانساني القديم .[٢٨] وهذا ما أدركه أخيرا الأدباء والكتاب والشعراء

---

(٢٦) نبيلة ابراهيم ، الأسطورة ص ٢٠ــ٢٦ .

(٢٧) راثفين ، الأسطورة ص ٧٢ .

(٢٨) نبيلة ابراهيم ، الأسطورة ص ٩٠ ، وحول الرمز في الأسطورة ، أنظر الكتاب نفسه ص ٧١ ــ ٨٥ .

والفنانون العرب المعاصرون واعتبره شعراء مدرسة الشعر الحر ، ربما أكثر من غيرهم ، رافدا ثرا من روافد التجربة الأدبية ، ومظهرا من مظاهر التجديد والحداثة ، حتى بات عندهم الاكثار من استخدام الاسطورة أو الرمز الاسطوري أداة للتعبير ، ظاهرة عامة أو ملمحا عاما من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديدة[٢٩] . ولا ريب في ان اعتماد الاسطورة القديمة أو بعض رموزها في صياغة العمل الفني ، وفي بنائه نهج غنى ، شريطة أن تحمل الاسطورة ، أو بعض رموزها موقفا معاصرا ... أي يكون ثمة طابع شعري بمعنى أن الاسطورة ، أو شخوصها ، أو رموزها هنا تكون أداة نابعة من السياق الشعري ، لنقل المشاعر المصاحبة للموقف ، وتحديد أبعاده النفسية ، ذلك أن القوة الشعورية الكامنة في أي استخدام خاص للرمز بعامة لا تعتمد على الرمز نفسه ، بقدر ما تعتمد على السياق الذي يتضمنه ، أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها ، انطلاقا من وظيفة الرمز الشعري بعامة ، حيث تكمن قوته وحيويته في آن واحد ، كذلك ينبغي أن يكون تعامل الشاعر المعاصر ، مع الأسطورة القديمة ، أو مع بعض شخوصها ، اذ يخضع لنفس الأسس التي تحكم استخدام الرمز الشعري بعامة ، وأولها خلق السياق الخاص الذي يناسب الرمز ، لبث الحيوية فيه لأنه اذا استخدم الرمز منفصلا عن السياق كان ذلك نوعا من الرمز الرياضي[٣٠] أو المنطقي أو المعرفي أو غير ذلك من الرموز التي لا مكان لها في الشعر . وقبل أن نمضي قدما في تحديد المعايير أو الضوابط التي تحكم الشاعر الحديث في توظيفه للعناصر الاسطورية ويضبط تعامله معها ، فانه لابد من التأكيد على أمرين ، أحدهما أن الأساطير ، كأي عمل فولكلوري ، هي نتاج شعبي مجهول المؤلف ، جماعي الفكر والوجدان « ولا يقلل ذلك من كونها خيالية ، بل هي أعظم عمل تخيلي »[٣١] والآخر ، أن الأساطير ، اذا كانت لغة التجربة

---

(٢٩) انظر : عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ص ١٩٥ .

(٣٠) نفسه ص ٢٠٠ ــ ٢٠٢ .

(٣١) راثفين ، الأسطورة ص ٩٤ .

البدائية ، فينبغي أن نحمد لهؤلاء الأدباء والشعراء المحدثين الذين يسبرون أعماق الوعى الاسطوري ، ويضعون ما يجدونه في أعمال فنية معاصرة « كونهم يجعلوننا نعيش في تماس حى مع منابع انسانيتنا الأولى » .[٣٢] وأن نقدر لهم معنى « استشكافهم » لهذه الشخصيات الأسطورية وتفاعلهم معها ، اذ أن هذه المعايشة وهذا الاستكشاف تكمن وراءهما أسباب كثيرة ، منها امتلاك تلك القوى الآسرة التي لا تزال كامنة في الأساطير[٣٣] ، ومنها أن الموقف الأسطوري في صميمه شعري ، لأنه موقف صراع دائم بين الانسان والوجود[٣٤] . ومنها موقف الشاعر وموقف صانع الأسطورة ، فمن المؤكد ــ كما يرى كاسيرر ــ أن الشاعر وصانع الأسطورة يبدو كل منهما يحيا في نفس العالم ، فكلاهما ينطوى على نفس القوة الاساسية ، وهي قوة التشخيص ، وكلاهما لم يكن قادرا على تأمل أي موضوع دون أن يمنحه حياة داخلية، وشكلا انسانيا ، ومن خلال هذين الموقفين كانت الأسطورة هي العامل المشترك بين الدين والشعر ، لان الشاعر الحديث يرجع ببصره غالبا الى عهود القداسة والبطولة والصوفية ، حيث يضفى من خلالها على تجربته الشعرية بعدا معاصرا ، فيتمكن بواسطتها ــ حين يعى قوانين الصراع ــ أن يستلهم ما يفيد في خلق النموذج الذي يريده وينشده . ان استخدام الشاعر المعاصر للاساطير ــ أعلى مراحل الرمز ــ يهدف الى تحقق غايات عديدة ، اذ يطمح فيها الى تحقيق ذاتيته المكبوتة ، والى التصريح بتبرمه في أخطر القضايا ، وأكثرها حساسية ، وتقديم البديل لعالم اليوم المتناقض ، أو التوسط لازالة متناقضاته ورفض قوانين القهر ، وكشف ما يخفيه في نفسه من انكسارات حضارية راهنة ، مستعينا في ذلك كله بالرموز الفنية التي تجعل التجربة الشعرية حية

---

(٣٢) نفسه ص ١٢٢ .

(٣٣) تعنى هذه العبارة ــ على الرغم من غموضها ــ الاعتقاد بوجود قوة تأثير عليا في الشعر ، وفق مقولة تشير الى أن الأسطورة أدب يلون الطبيعي بفعالية ، ماهو خارق للطبيعة ، أنظر المرجع السابق ص ٩٥ ــ ٩٦ .

(٣٤) أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، ص ٤١ .

ومؤثرة في التلقي فتخرجه من نهر قناعته الى تأمل جديد ، يحاول الشاعر معه ، اعادة تشكيل العالم الأفضل .[35]

ان الرغبة الدائمة الملحة على الانسان هي رغبة الوجود ، وكل مغامرات الانسان الطويلة والمضنية ، ليست في أقصى غاياتها الا سبيلا لتحقيق وجوده ، ومن ثم لادراك معنى هذا الوجود ، وقد أخذت هذه المغامرات أشكالا مختلفة ، فهي تمثل تارة في البحث عما نسميه الحقيقة ، وأخرى في البحث عن الله ، وثالثة في محاولة تفهم ما النفس . واذا نحن ترجمنا هذه المحاولات في اطار أعم ، أمكننا أن نتمثلها في علاقة الانسان بالكون ، وعلاقته بالله وعلاقته بالانسان نفسه ، ويتفرغ عن هذه العلاقات كل المواقف الثانوية من النظر في الحياة والموت ، في الحب والكره ، في الخلود والفناء ، في الشجاعة والخوف ، في الخصب والجدب ، في العدل والظلم ، في الحب والكره ، في الخلود والفناء ، في الشجاعة والخوف ، في الخصب والجدب ، في العدل والظلم ، في الفرح والحزن ، في السعادة والتعاسة ... الى غير ذلك من الثنائيات المستقرة في الضمير الانساني منذ وقت مبكر ، منذ أن تبلورت التجربة الانسانية في العقيدة ... لقد استقرت في ذاكرة الانسان التي تكونت عبر التاريخ (ومن هنا وصفت الاساطير بأنها وعاء الذاكرة الانسانية) وانطبعت آثارها — من ثم — في عاداته المجتمعية وقد ارتبط الرمز بهذه المواقف منذ البداية ومن ثم فقد ارتبط الرمز بالعقيدة أو بالدين ، غير أن الشاعر المعاصر في استخدامه للرمز ، أو للأسطورة عموما لا يفكر بالعقلية الدينية أو البدائية القديمة ولكنه يفكر في شيء آخر بالطبع ، شيء معاصر « ولهذا فان استخدامه لهذا الرمز أو ذاك ، لن يكون له قوة التأثير الشعري مالم يحسن الشاعر استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز ، ومالم يضف الى ذلك أبعادا جديدة هي من كشفه الخاص »[36] ولما كان الرمز الشعري — كما ينبغي — مرتبطا كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا ، فان هذا يعني أن ليس ثمة شيء ماهو في ذاته

---

(٣٥)أنظر : عبد الرضا على ، الأسطورة في شعر السياب ص ٢٣ — ٢٥ ومصادر النقل هناك .

(٣٦)عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ص ١٩٦ .

أهم من شيء آخر الا بالنسبة للنفس وهي في بؤرة التجربة ، فعندئذ تتفاوت ــ كاللغة في استخدامها الرمزي ــ أهمية الأشياء وقيمتها ، اذ المعول في ذلك كله على مدى استشكاف الشاعر للعلاقات الحية التي تربط الشيء بغيره . وهذا يعني ــ مرة أخرى ــ أن تقويم الرمز أو الحدث أو الموقف الاسطوري ، شأنه في ذلك شأن الرمز غير المرتبط بأسطورة ، يتوقف ظهوره على بعدين أساسيين ، أحدهما هو خلق السياق الشعري أو الرمزي لبث الحيوية في العنصر الاسطوري القديم ، والآخر هو التجربة الشعرية الخاصة ، فالتجربة بمالها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعى الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمله من عاطفة أو فكرة شعورية ، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم قديما . ومهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية (أي بوصفها رموزا حية على الدوام) فانها حين يستخدمها الشاعر المعاصر لا بد أن تكون مرتبطة بالحاضر ، بالتجربة الحالية ، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها .(٣٧) ان الرمز هنا ليس الا « موضوعا يشير الى موضوع آخر »(٣٨) ينوب عنه أو يمثل شيئا آخر ، بمعنى أنه موقف قديم يشير الى موقف معاصر هو الذي يعنينا الكشف عنه بوصفه جزءا من مضمون العمل الفني .

ان الشاعر حر فيما ينتخب من عناصر أسطورية ، يشعر أنها مناسبة في التعبير عن تجربته ، هذه العناصر ، قد تكون شخوصا أسطورية ، أو أماكن أسطورية .. كما أنه قد يستخدم الاسطورة في مجملها اطارا عاما لنقل التجربة ، فتكون صورة كلية عامة ، وقد يستخدم عناصر ثانوية من الاسطورة ، أو من أساطير متعددة ، داخل هذه الصورة الاسطورية الكلية ، أو قائمة بذاتها في صور جزئية في قصائد أخرى ، وفي هذه الأحوال جميعا « يجب أن تتضافر العناصر الاسطورية في دلالتها مع الصورة العامة أو العناصر الاسطورية الأخرى في القصيدة »(٣٩) كذلك يجب أن يكون للعنصر الاسطوري دور عضوي في العمل

---

(٣٧) نفسه ص ١٩٧ .

(٣٨) رينيه ويلك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ص ١٩٦ .

(٣٩) على البطل ، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب ص ١١٨ .

الادبي يثرى بدلالته التجربة ويساير الشعور العام في القصيدة ، والا كانت مجرد استعراض لثقافة الشاعر ، ومفروضة على العمل الادبي من خارجه ، ومقحمه على السياق الشعري اقحاما ، وهذا الدور العضوي للعنصر أو الرمز الأسطوري يفرض على الشاعر ، في الاستخدام الشعري الناجح ، ان يجمع بين الخاص والعام أي بين الرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية أو بين التجربة الفردية والتجربة الجمعية ، كذلك أن ينبغي ألا تتحول هذه العناصر أو الرموز الاسطورية الى مقولات أو رموز أو مقابلات عقلية ، فتفقد حينئذ طبيعة الرمز أو تتحول الى رموز جامدة . ومن المحاذير أيضا أن يلجأ الشاعر الى تكديس الرموز أو الشخوص الاسطورية تكديسا يصعب معه تمثل دور كل رمز منها في السياق الشعوري للقصيدة ، ولا يتيح لنا فرصة تمثلها في الاطار الرمزي الشعري السليم ، وعلى نحو يثقل كاهل التعبير ويغدو معه هذا الحشد من الرموز أو الشخوص الاسطورية مجرد رموز عقلية ، لا تحمل في القصيدة سوى مغزاها المحدد القديم ، ولهذا لا يجوز أيضا الوقوف عند التشابه الحسي بين الموقف في الأسطورة والموقف في التجربة الشعرية الحديثة ، فلن تتفجر شحنتها الشعورية الا بما ينبغي أن يثيره الموقف من دلالات تثرى الشعور المسيطر في القصيدة ، ويساعد على ذلك أن يكون التعامل مع الرموز الأسطورية الديمة استحيائيا — ولا سيما اذا كانت بعض هذه الرموز غير ذائعة في أوساط متلقى الشعر — بدلا من اتخاذها وصفا مباشرا واقتصارها على مجرد التشبيه .[٤٠] أما اذا استخدم الشاعر الرمز الاسطوري الواحد ، أكثر من مرة في أكثر من قصيدة ، فانه من المفيد أن يتتبع الناقد هذا الرمز ، كاشفا عن ثباته أو تغيره ، ومغزى هذا الثبات أو التغير ودلالة ذلك كله ، وان كان قد تطور ، فالى أي مدى ؟ وهل يعود الى تطور الشاعر الفكري ، أم الى نضجه الفني أو اليهما معا ؟

ومجمل القول أن الأساطير ، كالتراث الشعبي ، عنصر من عناصر الثقافة الجمعية الموروثة التي أتيحت للشعراء الافادة من معطياتها في هذا العصر ، فتضمين العمل الفني حدثا اسطوريا أو مكانا اسطوريا أو شخصية أسطورية

---

(٤٠)أنظر المرجع السابق ص ١١٨ — ١٢١ ، والشعر العربي المعاصر ص ٢٠٢ — ٢١٧ .

انما يراد بها احضار مضمونها ، او مغزاها أو دلالتها الاسطورية ، لتكون عنصرا يدخل في نسيج التجربة الشعورية والشعرية الحديثة . لذلك فان استخدام الاسطورة في الشعر الحديث هو استخدام لرمز يخضع لمقاييس محددة[٤١] ، شأنه في ذلك شأن الوسائل الفنية الأخرى مثل الصور أو الرموز غير الاسطورية ، أو التضمينات بأسلوبها الحديث ، وما الى ذلك ، بل أن طبيعة الاستخدام الفني للاسطورة انما هي مزيج من هذه الوسائل جميعا ، فهي تعبير بواسطة صور ، وهي رموز تحمل دلالة مكثفة ، تطلق شحنات شعورية في التجربة الحديثة وهي قبل أو بعد ذلك تضمين يراد به استحضار الدلالة القديمة ــ بعد تهيئة الوسائل اللازمة لبعثها في موضعها الجديد ــ فمقاييس الرمز الاسطوري بالتالي انما تأخذ بأطراف من مقاييس هذه الوسائل الفنية ، بالقدر الذي يتيح الافادة من الامكانيات الفنية للرمز الاسطورى في اثراء العمل الفني الجديد .[٤٢]

٣ ــ نازك ومنابعها الاسطورية :

تناولت نازك في شعرها المبكر رموزا من أساطير تعددت منابعها وتنوعت أصولها ، فاذا ما استقرأنا هذه الرموز في شعرها وجدناها تنتمى في مجملها الى رموز عربية ورموز أغريقية ورموز عالمية . ويمكن تصنيف الرموز العربية الى رموز مصدرها القصص الديني، وأهمها قصة هبوط آدم وحواء من الجنة ، وقصة قابيل وهابيل ، وعاد وثمود ، وفداء اسماعيل والى رموز مصدرها التراث الشعبي والمعتقدات الشعبية العربية ، ولا سيما تلك الذائعة في عالم الحكايات الخرافية ذات الجذور الميثولوجية ، ورموزها السعالى والغيلان والأشباح والجنيات المجنحة والممسوخة ، أو في عالم الحكايات الشعبية مثل شهرزاد وشهريار من الليالي العربية ، وكذلك نلتقى ببعض الرموز التراثية التي دخلت في فترة متأخرة عالم الاساطير ، والقصص الشعبي ، ومن هنا أطلق البعض

---

(٤١)أنظر : الرمز الأسطوري في الشعر المعاصر ص ١٩٥ ــ ١٩٧ .

(٤٢)أنظر : الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب ص ١١٧ ــ ١١٨ .

عليها اساطير الحب العربية وتحول أبطالها على مر الزمن الى شخوص أسطورية مثل ليلى والمجنون ، وتوبة وجميل بثينة وكثير عزه .

أما الرموز الاغريقية ومسمياتها الرومانية ، فهي كثيرة مثل أسطورة كيوبيد ، أبوللو ، آريس ، بروميثوس ، أوروار ، بلاوتس ، ميداس ، فلكان ، ديانا، نرسيس ، ميدوزا ، السيرين ، وأسطورة نهر النسيان ، ثم هناك رمز أدونيس الذي يعود الى الاساطير الفينيقية . أما الرموز العالمية ، فهي محدودة ، فثمة اشارات الى بوذا ، وتاييس (الرمز المسيحي) وهياواثا (من الأساطير الهندوأمريكية) وشجرة القمر (اسطورة مصدرها القصص الشعبي العالمي) .

ومن متابعة العناصر الاسطورية التي وردت في شعر نازك يتبين لنا أن معظم العناصر الرمزية لديها مرتبط أساسا بشخوص أسطوريين (أو دخلوا على مر الزمن عالم الاسطورة) يجتمع فيها أكثر من مستوى من الدلالة والمغزى ، فكل شخصية من هذه الشخصيات لها تجربتها الواقعية أو الممكنة ، ولكنها في الوقت نفسه تلخص وجها من وجوه التجربة الانسانية الشاملة الممتدة ، فهذه الشخصيات الاسطورية أو شبه الاسطورية ، المحدودة العدد ، التي طفرت على سطح التاريخ الانساني ، ليست الا ادوات عبر بها الانسان على مر الزمن عن تجربته منذ بدايتها في حضن العقيدة وفي امتدادها بعد ذلك الى العرف والتقاليد ، عبر بها عن تلك العلاقات التي تربطه بالله والكون ونفسه ، وعما تضمنته هذه العلاقات من معاني الحياة والموت والخلود والفناء .. الخ كما سبق ، فان الانسان الحديث مع احساسه بتميزه عن الانسان القديم كثيرا ما يستدعى رموز الانسان القديم ، ويخلع عليها شيئا من نفسه ومن عمله ، ذلك أن تلك الرموز القديمة أصبحت ملكا للجنس البشري ، ومن ثم أصبحت تسمى بالنماذج الأصلية Archetypes . ويقتضينا هذا التصور لهذه الشخصيات الرمزية أن نتوقعها ، عند الشاعر الحديث ، في السياق الشعري الأمثل ، وقد حملت عن الشاعر عبء تجربته الخاصة المتفردة من جهة ، وفي الوقت نفسه قد حملت معها وجهها الشمولي في التعبير عن التجربة الانسانية العامة أو عن وجه من

وجوهها الاساسية من جهة أخرى ، فاذا هي فقدت في السياق الشعري العام هذه القدرة (الجمع بين الفردى والجمعى) فقدت وجودها الرمزي ، وفقدت ـــ نتيجة لذلك ـــ تأثيرها الشعري المنشود[٤٣] . فالى أي مدى وفقت الشاعرة في تحقيق ذلك التصور ؟

الواقع أن المتأمل لشعر نازك ، في بدء حياتها ، وما أثارته من تساؤلات كثيرة ، يتذكر على الفور موقف الانسان القديم ، وتساؤلاته عن الكون والوجود والحياة ، حين بدا له كل شيء غامضا ملغزا يحتاج الى تفسيرا او اجابة تهدأ بها روحه ، وتستقر بها نفسه القلقة المنزعجة ، لقد راحت الشاعرة تبحث ـــ كما بحث الانسان القديم ـــ عن سر وجودها في هذا العالم الذي تجد أنه ما عاد مقبولا ، بما يفرضه من قيم وتقاليد غير انسانية على الرغم من أنها حاولت أن تجد بغيتها في عالم الاساطير ، تلائم فيه بين تجسيد البدائى لتأمله ، وطموح الانسان الحديث في اعادة خلق عالمه . وليس من شك في أن الشاعر الحديث ، كالبدائي القديم ، قد أزعجه مافي العالم من فوضى وغموض ، وكان لابد من البحث عن « نظام » و « شكل » ، واذا كان البدائى قد نجح في تحقيق الشكل والنظام ـــ ومن ثم المصالحة ـــ من خلال الاسطورة ، فان نازك قد وقفت منذ البداية موقف الخصومة المشائمة أول الأمر ، وان انتهت بالخصومة المتفائلة أو المتصالحة ـــ ان صح هذا التعبير ـــ التي يغلب عليها الاستسلام ثم التفاؤل المشوب بالحذر ، وأخيرا الايمان ، بعد تجربتها المضنية مع الحياة ، وهي التجربة التي صاغتها شعرا أيضا حين أرادت أن تعالج ما يشيع في عالمنا المعاصر من غموض وتناقضات واغتراب ، وأمسى القلق جوهر الاشياء ، ولم تجد الا عالم الاساطير ، تعبر من خلاله ، عن تجربتها ، الشعورية والشعرية ، وتضفى على رموزه البعد الانساني المطلوب .

وقد يرى البعض أن الشاعرة مقلة في استخدامها للأساطير ، والرمز الأسطوري بعامة قياسا الى معاصريها عامة وروّاد حركة الشعر الحر خاصة

---

(٤٣)أنظر : الشعر العربي المعاصر ص ٢٠٤ ، وأيضا نبيلة ابراهيم ، الأسطورة ص ٧٨ .

الذين انبهروا بالتوظيف الاسطورى عند الشعراء الأوربيين والأمريكيين ، وهذا صحيح ، ولكنه لا يعنى أن نازك لم تلتفت الى عالم الاسطورة ، بل أن الأمر غير ذلك فطالما نهلت منه ولا سيما في ثلاثيتها أو مطولتها الشعرية الفريدة ، بحيث يمكن القول بأن الاستخدام الفني للأساطير فيها ، يشكل ظاهرة فنية تستحق الدراسة ولها ملامحها الدالة والكاشفة على تطور التجربة الشعرية عندها ، فهي مطولة حافلة باستخدام كثير من العناصر الأسطورية استخداما رمزيا يعطي الأسطورة مدلولا حيا في شعرها ، وينم عن فهم لطبيعة الرمز الأسطوري في أغلب الأحيان ، وأسلوب استخدامه استخداما فنيا صحيحا .

٤ — مطولة نازك الشعرية :

نظمت الشاعرة هذه المطولة الشعرية ، في ثلاث مراحل ، أو بالأحرى ثلاث صور شعرية ، الأولى بعنوان « مأساة الحياة » وقد نظمتها سنة ١٩٤٥ ، والثانية بعنوان « أغنية للانسان—١— » وقد نظمتها سنة ١٩٥٠ والأخيرة بعنوان « أغنية للانسان—٢— » وقد نظمتها سنة ١٩٦٥ . وقد صورت في الصورة الأولى ، أو القصيدة الأم عن اعجاب فائق بالمطولات الشعرية في الشعر الانجليزي ، وتمنت أن يكون لها نظائر في الأدب العربي الحديث وكان أن بادرت فكتبت سنة ١٩٤٥ « مأساة الحياة » وهو عنوان يدل على تشاؤم مطلق ، وشعور حاد بأن الحياة كلها ألم وابهام وتعقيد على حد تعبيرها .[٤٤] وأن قمة هذا الابهام والتعقيد تجلت عندها في مسألة الموت ، الذي يمثل عندها حتمية الهزيمة للانسان ، ومن هنا كان مصدر تشاؤمها في هذه الصورة الشعرية ، لقد « كان الموت يلوح لي مأساة الحياة الكبرى ، وذلك هو الشعور الذي حملته من أقصى أقاصي صباى الى سن متأخرة » .. وفي ضوء هذا الشعور المأساوى نظمت الشاعرة هذه الصورة الأم التي بلغت ألفا ومائتي بيت ، وكان موضوعها فلسفيا يدور حول الموت والحياة ، وما

---

(٤٤) نازك الملائكة ، مقدمة الديوان ١—٦

وراءهما من أسرار وألغاز (ولا أظن شاعرا تردد في معجمه الشعرى كلمة لغز وألغاز وطلسم وطلاسم ، كما تردد في شعر نازك ، وهو موقف يذكرنا بحيرة الانسان البدائي الأول حين بدأ الكون والوجود أول الامر سلسلة لا تنقطع من الألغاز والطلسمات) ، ومع الشعور الحاد بمأساة الموت ، تتجلى مأساة الحياة . وهزيمة الانسان الحتمية ، ومن ثم عبثية الاحساس بالطمأنينة ، ومن ثم فقد قامت الشاعرة برحلة في المكان والزمان ، عبر هذه الصورة الشعرية ، تبحث عن السعادة بشقيها المادي والمعنوى ، عساها تعثر عليها ، وعبثا تجدها — على المستوى الاجتماعي — في مختلف الأوساط والطبقات ، فلم تجدها لا عند أغنى الأغنياء في المدينة ولا عند أفقر الفقراء في الريف ، مادام الحزن يسيطر عليهم وبشاعة الموت تتهددهم وظلمة القبر الموحشة تنتظرهم ، وراحت تبحث عنها عند الزهاد والرهبان ، في عزلتهم الروحية دون جدوى ، فواصلت البحث عنها عند المجرمين واللصوص الذين يعيشون على هامش المجتمع ، فلم تجدها ، وقفلت تبحث عنها ، في قلب المجتمع ، عند العشاق الذين يجسدون نبض الحياة . فلم تعثر إلا على المزيد من الاحباط واليأس والاحساس بعبثية الوجود وسخريات الأقدار ومأساوية الحياة ، وهكذا باءت الرحلة ، رحلة الحياة ، أو البحث عن السعادة بالفشل كل الفشل ، ومن ثم المزيد من التشاؤم ، ويمكن تفسير هذا التشاؤم المطلق بأمرين أحدهما الموقف الفكري والنفسي للشاعرة في بدء حياتها اذا كانت آنذاك متأثرة بفلسفة شوبنهاور ، الفيلسوف الألماني المتشائم الذي يرى أن الحياة أكذوبة كبرى ، وأن أعظم نعيم للناس جميعا هو الموت ، والآخر ، الموقف الفني ، اذ غلب على الشاعرة آنذاك موجة الاتجاهات الرومانسية التي تذكى بفلسفتها روح الخوف والتشاؤم « وكان من مشاعرى إذ ذاك التشاؤم والخوف من الموت ، وهما مفتاح هذه الصورة الأولى من المطولة »[٤٥] التي يصح أن نسميها مرثية الانسان أيضا .

أما الصورة الشعرية الثانية من هذه المطولة ، فقد اختلفت نوعا ما ، عن الصورة السابقة ، فنيا وفكريا ونفسيا ، فالأسلوب الشعري — لا سيما في

---

(٤٥) نفسه أ : ٩

مجال الاستخدام الاسطوري والرمزي ـــ قد تطور ، وغدا أكثر نضجا في الوقت نفسه ـــ بتطور مصادر الشاعرة الأدبية وغزارتها وتنوعها ، كما غدا أكثر صورا ، كما ازداد ثقافتها المنهجية ثراء .. أما موقفها الفكري ، فقد تطور أيضا بتطور موقف الشاعرة من الحياة التي بدأت تلوح لها مواقف ايجابيه فيها . اما موقفها النفسي ، فقد تطور كذلك ، وبدأت الشاعرة تنظر الى الحياة بمنظور نفسي جديد ، قوامه مسحة من التفاؤل المشوب بالحذر ، وكان طبيعيا ـــ بعد هذا التطور ـــ ألا ترضى الشاعرة عن مأساة الحياة أو صورة ١٩٤٥ ، ولم تكن نشرت إلى ذلك الحين ، أي حتى سنة ١٩٥٠ حينما شرعت الشاعرة تعيد نظمها ، ثانية ، ولكن المحاولة أسفرت عن قصيدة أخرى ـــ لذات الموضوع ـــ ولكنها تعكس ملامح رؤية جديدة للشاعرة ، انعكست بدورها على عنوان الصورة الجديدة ، وهو « أغنية للانسان » وشتان بين المرثية والأغنية ، غير أن هذا لا يعني أن الشاعرة قد عثرت على السعادة المفقودة أو الميئوس منها أو أن معضلات الحياة قد حلت ، أو ألغازها قد فسرت ... كل ما هنالك بصيص من الأمل يبدو خافتا في الأفق البعيد « وكان على في أغنية للانسان أن أبحث عن السعادة فلا أعثر عليها ، على حين كنت قد بدأت أدرك أن السعادة ممكنة ولو الى مدى محدود » وكان أن وجدت الشاعرة نفسها في موقف فكري وفني حرج « اذ كيف أوفق بين الموضوع القديم وآرائي الجديدة ؟ » فكان أن تركت هذه القصيدة (بعد أن بلغت ٥٨٦ بيتا) أو هذه الصور التي يمكن أن تسمى صورة ١٩٥٠ ، ولم تر النور كصورة ١٩٤٥ ... « وتركتها دون اتمامها ... برغم أن مأساة الحياة كانت أجمل شعرى في مرحلتي الأولى ، مرحلة عاشقة الليل ، وكانت نسخة (أو صورة) ١٩٥٠ أجمل شعرى في مرحلتي الثانية .»[٤٦] وظل الأمر يؤرق الشاعرة حتى سنة ١٩٦٥ ، فعاودت الكرة من جديد محاولة أن تتم صورة ١٩٥٠ ، ولكن المحاولة باءت بالفشل ، لنفس الأسباب الفنية والفكرية والنفسية السابقة ، فعادت تكرر المحاولة مع صورة ١٩٤٥ ، حين قررت نشرها ، وكان بديهيا أن تصطدم بالأسباب

---

(٤٦) الديوان ١ : ١١

ذاتها ، اذ تطور الأسلوب الشعرى أكثر ، وتنوعت مصادرها الثقافية أكثر ، وتجاربها الواقعية غدت أكثر عمقا وفهما لكنه الوجود ورسالة الانسان وجدلية الحياة والموت ، ومن ثم فقد تحددت علاقتها بالله والكون والنفس على نحو أفضل أو أوضح ، وصاحب ذلك — بالضرورة — تطور نفسي مناسب ، فكان أن حل التفاؤل محل التشاؤم وحل الايمان بالله والاطمئنان لحكمة الوجود محل الشك والتردد والحيرة ... وكان أن أسفرت هذه المحاولة الثالثة والأخيرة عن قصيدة أو صورة جديدة هي صورة ١٩٦٥ (٦٠٠ بيت تقريبا) ، وفيها « راح جو مأساة الحياة يتبدد تدريجيا ، وقررت أن تجد الشاعرة السعادة في هذه القصيدة» أو الصورة ، ومن ثم فانه بمقدورنا أن نلاحظ أن وشائج القربى الفكرية والنفسية جاءت أقرب الى صورة ١٩٥٠ « أغنية للانسان » ولهذا فقد حافظت الشاعرة على نفس العنوان للصورة الثالثة ، وميزت بينهما باعطاء كل منهما رقما ... وعرفت صورة ١٩٦٥ بأغنية للانسان رقم ٢ ، على حين أصبحت صورة ١٩٥٠ أغنية للانسان رقم ١ .

كان حصيلة هذه التجربة الشعرية النادرة في أدبنا العربي أن أصبح لدينا مطولة شعرية (٢٤٠٠ بيت) لها ثلاث صور ، عبر ثلاث مراحل زمنية منفصلة ، تمثل في مجموعها — وهي قيمة كبرى بلا شك — خط التطور الفني والفكري والنفسي في شعر نازك الملائكة ، وفي تطور استخدام الرمز الأسطوري لديها ما بين السنوات ١٩٤٥ — ١٩٦٥ ، عبر هذه الرحلة الزمانية التي امتدت عشرين عاما ، من أخصب سنوات عمرها عطاء ، وهي رحلة لها أبعادها الروحية والفلسفية بالتأكيد ، وكان ممكنا أن تعد كل صورة من هذه الصور الثلاث مستقلة عن الآخرين ، لولا أن الشاعرة قد نقلت كما من الأبيات كما هي ، أو مع تحوير طفيف — من صورة الى أخرى « على اعتبار أنها مازالت ترضى ذوقي رغم مرور السنين »[٤٧] وعلى هذا الأساس فسوف نعاملها كقصيدة واحدة قد نطلق عليها مطولة نازك أو الثلاثية اذا أردنا ان نشير الى الصور الثلاث .

---

(٤٧) الديوان ١ : ٥

ان هذه الثلاثية هي التي تستخدم فيها الشاعرة الأساطير بشكل ملحوظ ، ولا سيما في صورتي ٤٥ و ٥٠ ، وهذا يعني من جهة أخرى ـــ ان استخدام الشاعرة للأساطير ، كان يعود الى الفترة المبكرة من حياتها وهي الفترة التي وصفتها بالرومانسية ، وهو استخدام تجاوز المطولة الى قصائد أخرى تعود الى نفس الفترة أعنى الأربعينات وأوائل الخمسينات ، وهذا يعني أن الأساطير كانت عنصرا ثقافيا حيا في ثقافة الشاعرة آنذاك ، وأنها اعتمدتها رافدا ثرا من روافد التجربة الأدبية . وثمة ملاحظة اساسية ، ان الأساطير التي اتكأت عليها الشاعرة في صورة ١٩٤٥ ، هي بعينها الأساطير التي تكررت في صورة ١٩٥٠ ، ١٩٦٥ ولكن بعد أن طورتها لرؤيتها الفكرية والفنية ، فحذفت منها ، وأضافت اليها ، وعدلت في وظائفها ودلالاتها ، بل فجرت في بعضها ماكان كامنا من رموز ودلالات ... ومما لا شك فيه ، أن الاتكاء على الأساطير في هذه المطولة قد ساعد الشاعرة على « تطويل » نفسها الشعرى ، في وقت كانت في مسيس الحاجة الى مثل هذه الاطالة لتحقيق حلمها في نظم مطولة شعرية كانت تحلم بها ، وما كان يتأتى لها ذلك ، بيسر ، دون أن تستعين بالأساطير . ومما يلاحظ أيضا في هذه الثلاثية ، أن صورة ١٩٦٥ جاءت خلوا من الأساطير الوثنية ، واعتمدت على القصص الديني السماوي وحده ، اتساقا مع رؤية الشاعرة الفكرية والروحية ، ولكنها عمدت في هذه الصورة الى ما يسمى بالمنهج الأسطوري في الشعر العربي المعاصر(٤٨) ، في صياغة بعض توقيعاتها(٤٩) في هذه الصورة الشعرية ، على نحو ما فعلت في توقيعه « البحث عن السعادة »(٥٠) على سبيل المثال .

---

(٤٨) حول المنهج الأسطوري في الشعر العربي ، أنظر : عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ص ٢٢٢ ـــ ٢٣٧ .

(٤٩) يقصد بالتوقيعات هنا القصائد الفرعية التي تتكون منها كل صورة من صور المطولة الثلاث ، وقد منحت الشاعرة كل توقيعة أو قصيدة فرعية عنوانا دالا قائما بذاته .

(٥٠) الديوان ١ : ٣٩٧ وما بعدها .

٥ ـــ الفردوس المفقود ومأساة الانسان :

يندرج تحت هذا العنوان عدد من الرموز الدينية ، هي آدم وحواء ، وقصة السقوط أو الخطيئة أو الهبوط وقصة قتل قابيل أخاه هابيل على اعتبار أن هذه القصص تشكل في مجموعها أسباب « مأساة البشرية » كما عالجتها الشاعرة ، في صورة ١٩٤٥ أو « مأساة الحياة »[٥١] وفيها تبدو الحياة « نبع الآثام » واذا كان آدم وحواء « قد اشتغل كل منهما في محله (حيث هبط آدم في الهند ، وحواء في جدة التي سميت باسمها) بالبكاء الشديد ، والتوبة ثلاثمائة سنة حسرة على فراق الجنة» كما في القصص الشعبي والديني[٥٢] ، فان بني الانسان ، ظلوا عبر كل العصور يدفعون ثمن خطيئة أبيهم وأمهم أو آدم وحواء « حيرة ودموعا » حتى اليوم . وهذا ليس من العدل في شيء ، وأيا ماكان خطأ آدم أو خطيئته ، فانه من الظلم أن يجتر الأبناء حصرم الآباء ، ولماذا « نتلقى العقاب نحن جميعا » ، ألم يكف آدم طرده من الفردوس الجميل (= حرمانه من الخلود والسعادة) عقابا له على هذه الخطيئة ، أول خطيئه له في عالم السماء ليلقى عذابات السنين شرا واثما وعدوانا ، مستطارا حزينا :[٥٣]

حسبه أنه أتى الأرض مطر و   دا من الخلد مستطارا حزينا
حسبه ما رأى من الشر والاثـ   م، وماذاق من عذاب السنينا

ومن ذاق نعيم الفردوس كيف تطيب له الحياة على الأرض التي لا مكان فيها الا لكل جبار أثيم :

كيف ينسى جمال فردوسه المفـ   قود في عالم دجى الـــفضاء
كيف ينسى الأمس الجميل ليهنا   بحياة موسومة بالشقاء
ليس يحيا فيها سوى الآثم الجبـ   ار ، يارحمتاه للضعفاء

---

(٥١)الديوان ١ : ١٩ ـــ ٢٤٠ .

(٥٢)عن قصة هبوط آدم وحواء من الجنة أنظر :

وهب بن منبه : التيجان ص ١٦ ، الثعلبي : قصص الأنبياء المسمى بالعرائس ص ١٨ ـــ ٢٤ ، السيد حسن اللواساني : تواريخ الأنبياء ص ١٣ ـــ ١٥ .

(٥٣)الديوان ١ : ٣٨ .

ولم يكن هذا الجبار الآثم الا قابيل (أول قاتل في التاريخ ، ورمز عدوان الانسان على أخيه الانسان) حين قتل أخاه الوحيد هابيل[٥٤] (أول ضحايا الظلم البشري ، وأول انتصار للشر على الخير) ومادامت الحياة — منذ بدء الخليقة — مرتعا للشر والبغي ، ولا مجال فيها الا للاثم والعدوان ، فان الأمر يحتاج الى تدليل تاريخي كما أن السياق يقتضي الاستشهاد بأول جريمة بشرية في التاريخ ، ومن ثم شرعت الكاتبة تنظم توقيعة مستقلة (قصيدة فرعية) عن مأساة قابيل وهابيل[٥٥] لتؤكد بواسطتها حظ آدم التعس الذي قدر له أن يشهد بعينيه مأساة ولديه معا : القاتل والقتيل ، باعتبارها جزءا من لعنة السماء التي حلت بآدم وبنيه ، فبذلك قضت « الأقدار » لا على هابيل وحده ، ولكن على كل المؤمنين الطيبين والبسطاء الوادعين ومن ثم فلا جدوى من كل الدموع اذ لن ينتهى الشر من الوجود ...

ما الذي تنفع المدامع يا آ دم، فيما قضت به السنـــون
ان يكن من فقدت أول مقتو ل، فلأيا ستقتـل العشرات
يالأحـزان آدم حينما أبـــ صر بابنيه، قاتـلا وقتيـلا
أيها المستطار لن تردع الأقـ دار حتى اذا بكيت طويـلا

ويالمحنة آدم ، في هذا الموقف الدرامي العنيف الذي توارثه من بعده هذا العالم المحزون « فقد غدا انتصار الشر هو القاعدة في هذا الصراع غير المتكافىء بين القوى العليا والانسان » :

انها لعنـة السمـاء على العـا لم مسدولة الرؤى مكفهـرة
كلمـا ذاق قطـرة من نعيم اعقبتها من الأسى الف قطرة

ولا يكفى ما حل بآدم وذريته من عذاب وشقاء ، فعاش الانسان شريدا

---

(٥٤) عن قصة قابيل وهابيل في القصص الاسلامي انظر المراجع السابقة ، بالترتيب ، ص ٢١ — ٢٨ ، ص ٢٥ — ٢٨ ، ص ١٥ — ١٨ . وعن نفس القصة في الكتاب المقدس ، وتحليلها أنظر : عصام الدين حفني ناصف ، الأسطورة والوعى ص ٤ — ١٩ . وانظر كذلك : فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى ، دراسة في الأسطورة ص ٢٠٧ — ٢١٦ .

(٥٥) الديوان ١ : ٤٠ .

طريدا محروما من نعمة الخلود التي استأثرت به الآلة لنفسها ، ولم تمنح الانسان الا الفناء ...[٥٦] ويالها من حقيقة مفجعة مرعبة :

هكذا الآدمي يسلمه أحـــ بابـه للتـراب والديـــدان
رب، لاكانت هذه الحياة ولا كـ نا هبطنا هذا الوجود الفـاني

كان الهبوط الى الأرض ، حيث العذاب والموت والفناء ، والطرد من الجنة ، حيث الخلود أو السعادة أمرا يستدعى عددا من التساؤلات الحائرة عن سر الموت والحياة والفناء والخلود ، مثلما كان أمرا يستدعى وقفة أخرى متسائلة عن آدم وفردوسه المفقود[٥٧] وكيف فقده الى الأبد ، ومن المسئول ، ولماذا جئنا الى الأرض ، وماذا جنينا فيها ؟! **قد تكون حواء هى الأداة** ! ولكن الشيطان ، الرمز المجسم لكل الشرور في العالم ، هو السبب ، فهو الذي أغراها بالأكل من الشجرة « المحرمة » واذا كان الانسان القديم مقتنعا بهذه القصة ، فان الانسان المعاصر يبدو غير ذلك :

فيم جئنا هنا؟ ومـاذا يغريـ نا عن العالم الـذي فقدنـا؟
ليت حواء لم تذق ثمر الـدو حة، ليت الشيطان لم يتجنـا
علمتنا ثمارهـا فكـرة الشر فكان الحزن العميق العـاصر
وفهمنا معنى الفناء وأدركـ نا صراع البقاء تحت الدياجر

وان كان لهذه القصة من مغزى ، فهو مغزى شرير ، يعكس كيف تآمرت قوى الشر على الانسان . فحرمته الخلود وحكمت عليه بالحزن والشقاء والصراع والفناء ، اذا لم تكن هذه الدوحة التي أكلت منها حواء بتحريض سافر من الشيطان (اله الشر في الديانات الوثنية ورمز الشر في الديانات السماوية) الا دوحة الشر الممتدة والمشئومة . ومعروف في التراث الشعبي العربي والديني أن هذه الدوحة هي « شجرة الخلد »[٥٨] ولكنها في التفسير

---

(٥٦) الديوان ١ : ١٩٩ .
(٥٧) الديوان ١ : ١٩٩ ــ ٢٠٠ .
(٥٨) الثعلبي (ت ٤٢٧ هـ) : قصص الأنبياء المسمى بالعرائس ص ١٨ .

الديني المستنير هي « شجرة التكليف » وأن ثمراتها هي ثمرات التكليف بجميع لوازمه ونتائجه وما كان الفارق بين آدم قبل الأكل منها ، وبعده الا الفارق بين الحياة في دعة وبراءة والحياة المكلفة التي لا تخلو من الشقة والشقاق والامتحان بالفتنة .(٥٩) ومن تمام التوكيد لحدود التكليف في التصور الاسلامي أن خطيئة آدم لا تلزم بينه ، فهو مكلف وهم مكلفون ، وتوبته لا تغنى عنهم ، أما في التصورات غير الاسلامية ولا سيما اليهودية ، فان الغالب عليها أن تتكلم عن زلة آدم وسمتها « السقوط » وترتب عليها ما يترتب على السقوط الملازم لطبيعة التكوين ، وهذا هو المعنى الذي أخذت به الشاعرة في تلك الفترة المبكرة من حياتها والتي نسميها فترة الدهشة والتعجب والتساؤل ، اذ ليس في العقيدة الاسلامية — كما يمثلها القرآن الكريم — أثر للسقوط بهذا المعنى في حق كائن من الكائنات العلوية والأرضية ، فليس فيه شيء عن سقوط الانسان ، وانما هو انتقال من حال الى حال ، أو من عهد البراءة والدعة الى عهد التكليف والكلفة ، كما سبق ، وهذا المعنى الجديد هو ما أخذت به الشاعرة نفسها في صورة ١٩٥٠ ، غير أنها أبقت على ديمومة الخطيئة ذاتها ، وتوارثها حيث يدان الانسان بغير عمله . وقبل أن نتتبع هذه المعاني في صورة ١٩٥٠ ، أو أغنية للانسان رقم ١ ، فانه بمقدورنا أن نلاحظ أن الشاعرة في توظيفها للرموز الدينية السابقة في «مأساة الحياة» قد عمدت الى انتخاب تصور غير اسلامي ، وان كان شائعا في بعض كتب التفسير الاسلامية (كالطبرى) لأنه يتفق ورؤيتها الفكرية للوجود وموقفها النفسي من الحياة والاحياء ، وأنها عمدت الى هذا التصور فصاغته صياغة شعرية ، مكتفية بما ورد في هذا الموروث الديني من خطوط عامة ولم تعمد الى تحويره أو تطويره أو تفسيره تفسيرا جديدا تفجر معه معطيات أخرى تكون كامنة فيه ، ولكنها آثرت رصده كما هو ، أي بدلالته أو مغزاه المحدد القديم ، وهذا ما تريد الشاعرة أن تفجره بالفعل ، وهنا يكمن توفيقها في تمثل هذا القصص تمثلا فنيا سليما ، وفي استخدام هذه الرموز الدينية استخداما رمزيا صحيحا ، بعد أن هيأت له سياقا

---

(٥٩) العقاد ، ابليس ص ١٣١ .

شعوريا وشعريا مناسبا يؤكد حيوية هذه الرموز ، ويكشف عن مغزاها ، وجاءت استجابة طبيعية لدواعى التجربة الشعورية في هذه الصورة . وليس أدل على هذا النجاح من أن الشاعرة لم تتعامل مع هذه الرموز من الخارج ، أو تعاملا آليا ولم تجعل منها مقابلات عقلية ، ولم تقحمها على السياق الشعري ، وان كانت قد اكتفت بأبعادها الذاتية ، أي بما يمكن أن يكون لها من مغزى لدى الآخرين ، وليس ذلك عجزا ، ولكن لأنه هو نفس الموقف الشعوري الذي تريد الشاعرة التعبير عنه ، ومن هنا يمكن القول أيضا ، أن الرموز هنا قد تجاوز معطياته الشعورية والشعرية الى معطياته « التاريخية » التي رأت فيها الشاعرة شواهد حملت عنها عبء التجربة الشخصية أو المتفردة وفي الوقت نفسه حملت معها وجهها الشمولى في التعبير عن التجربة الانسانية أو عن وجه من وجوهها الأساسية فكان أن حققت هذه الشخصيات في سياقها الشعري ملامح التجربة الفردية الجمعية ، وحققت حينئذ تأثيرها الشعري المنشود .

ولكن هذه الشخصيات سرعان ما تأخذ بعدا انسانيا ونفسيا أقوى في صورة ١٩٥٠ — لما طرأ من تطور على موقف الشاعرة الفكري والشعوري — فتشرع تجمعها جميعا في توقيعه واحدة بلا عنوان[٦٠] ، وكانت قد وزعتها في صورة ١٩٤٥ ، على ثلاث توقيعات ، كما عنيت بسرد تفاصيل قصصية أكثر ، ولا سيما دور حواء في قصة الهبوط ، ولكنها شرعت أيضا تعطى تفسيرا (حضاريا) جديدا لدورها ، وربطت بين هذا الدور وحكمة الوجود وأصبح الهبوط لديها هو الانتقال من عهد الدعة والبراءة والبساطة الى عهد التكليف والكلفة والمسئوليات الشاقة ، وأن هذا هو الثمن الذي ينبغي على الانسان أن يظل يدفعه ثمنا باهظا لخطيئة آدم وحواء الأولى . ومن ثم فلا غرو أن تظل الشاعرة على موقفها القديم من قصة الوجود التي تجملعها في كلمتين « مهد ولحد » وعلى موقفها من الحياة ، فلا تراها الا « دعابة لا تطاق » و « قصة حاكها بالدمع والنار مارد جبار » منذ أن طرد آدم من الجنة وحرم نعمة الخلود ، وعوقب بالنفى والتشريد والفناء أبد الدهر في هذه الحياة :

---

(٦٠) الديوان ١ : ٢٦٠ — ٢٧١ .

حسبنـــا أننـــا دفعنـــــا اليها ثمن العيش حرقـــة ودموعـــا
أي ذنب جنـــاه آدم حتـــــى نتلقى العقـاب عنـــه جميعـــا

ولعلنا لاحظنا تكرار هذين البيتين من قبل ، مع تغيير طفيف هنا ، حيث حلت كلمة « حرقة » محل كلمة « حيرة » في الرواية السابقة ، الأمر الذي يشي بأن الشاعرة ، قد بدأت روحها تهدأ قليلا أو هكذا اعتقدت (فالحيرة توحى بأن العيش لغز مجهول غامض ، والحرقة توحى بأن العيش ألم ومعاناة وكلفة)

ثم راحت تتحدث الشاعرة عن دور حواء :

أي ذنب جنتـــــه حواء؟ ماذا عرفت من ثعبـــانها المشئـــــوم
ليتها لم تمس دوحتها قط ولم تصب للجنـــى المسمـــوم
ليتها لم تحس بالشر والخيـــــــــ ر ولم تدر للتمـــرد طعمـــــا
ليتها حافظت على جهلهـا المطـــ بق مادامت الغبـــاوة نعمــــي

مؤكدة أن فقدان الفردوس عقاب ما بعده عقاب ، مهما كان حجم الجرم الذي ارتكبه آدم أو الجريمة التي ارتكبتها حواء ! فقد أضاعا خلود السماء ، وسدى راحا يبحثان عنه وعن السعادة والاستقرار في عالم يسكن فيه الغموض والأسرار ، وحيث « يحكم الردى الجبار » الذي يشكل المحور المأساوى للحياة عند الشاعرة ، كل شيء ولكن هذا العقاب الباهظ (الحرمان من الخلود) يمكن تبريره ، هذه المرة في صورة ١٩٥٠ ، اذ كان مقابل حصول حواء على « المعرفة » و « الوعى » وأصبحت الدوحة المحرمة التي أكلت منها هي شجرة المعرفة ، بعد أن كانت شجرة الشر في صورة ١٩٤٥ ، ومن ثم فلم تعد خطيئة حواء رمزا للشر ، ولكنها رمز للمعرفة ، وهكذا تطور مدلول الرمز ومغزاه في الصورتين :

ايه حواء! كيف عوقبت بالنفـــ ى، ولـولاك ما عرفنـا النـــورا
أنت يامـن بعت الخلـود بأحـزا ن ليالـيك واشتـريت الشعـورا

وهذا التفسير أو التبرير يتفق مع المفهوم أو التصور القائل بأن الشجرة التي

أكلت منها حواء هي شجرة المعرفة لا الخلد ، بتحريض مباشر من الشيطان الذي يقول عنه العقاد « يوم عرف الانسان الشيطان كان فاتحة خير .. بغير مجاز أو تسامح في التعبير »(٦١) لأنها كانت بداية التمييز بين الخير والشر ، بين البصيرة والعماء فبواسطة هذه المعرفة ، عرف الانسان النور ، وخرج من غياهب الظلمات والجهل الى بحاب المعرفة والوعى والتمييز ، وأن خطيئة حواء هنا تصبح رمزا للمعرفة والوعى ، فضلا عن الارادة والتمرد :

الخطايـا التـي اقتـرفت ستبقـى شعـلا في وجودنـــا وضيـــاء

ولكن ما أغلى الثمن الذي دفعه الانسان من أجل شعلة المعرفة المقدسة ، دفعه يوم بدأ الانسان يعنى كنه ذاته ، ومكانه في الوجود ، تماما كهذا الثمن الذي دفعه بروميثيوس Prometheus في الأساطير الاغريقية ، يوم أخذ قبسا من النار من مجمع الأوليمب ووهبه للانسان ، وكانت النار في حوزة الآلهة وحدهم ، وقد خصوا بها أنفسهم ، فعاقبته هذا العقاب الوحشى المعروف في الأسطورة(٦٢) .. وهذا يعنى أن موقف حواء من المعرفة، والعقاب الذي حل بها م الممكن أن يستدعى رمزا أسطوريا آخر هو بروميثيوس ، وهذا ما فعلته الشاعرة ... فقالت عقب البيت السابق مباشرة :

كخطايا الرب الذي سرق النـا ر لعبـــاده ونـــال الشقـــــاء

ولم تشأ أن تصرح باسمه ، لأنه هنا بمثابة خلفية للصورة أو الموقف ، وحتى لا تفسد صورة هذا الاله الوثنى بهاء الصورة الاسلامية التي تعالجها الشاعرة ، ومن ثم فقد حالفها التوفيق ، اذ أصبح لهذا البيت قوة الرمز ، لأنه يستدعى في النفس على الفور الواقعة الرمزية في الأسطورة القديمة ، وهو يستدعيها دون أن ينص عليها ، ودون أن يعبر تعبيرا عن تضحية حواء من أجل البشرية ، وانما كان البيت يتضمن المغزيين معا ، المغزى الواقعي والمغزى الاسطوري ، ان صياغة البيت على هذا النحو تشير الى المستويين وتربط في الوقت نفسه بينهما

---

(٦١) العقاد ، ابليس ، ص ٧ — ١١ .

(٦٢) حول أسطورة بروميثيوس أنظر MYTHOLOGY By Edith Hamilton p.p. 75-8

وهي بذلك تستفيد من المغزى الأسطوري في تعميق الرؤية الحالية عند الشاعر ، لبيان مدى تضحية حواء . هذه هي صورة التعامل غير المباشر مع الرمز الأسطوري القديم ، وهي وجه من وجوه التعامل مع الأسطورة عند نازك الملائكة ، تلجأ اليه أحيانا ، حين تريد أن تتجنب الجمع بين الرموز الوثنية والرموز السماوية (وهو أمر قد يثير الريب) وحين تريد ألا تفرض على متلقى شعرها خبرة أو معرفة بالاسطورة القديمة وبمغزاها حتى يستطيع تمثل المغزى الذي يؤديه البيت ، وانما بمقدوره ان ينفعل به على هذا النحو حتى لو لم يكن ملما بالأسطورة ، على اعتبار أنه ليس تعبيرا مباشرة أو أسلوبا تقريريا .

بعد أن تشفق الشاعرة على هذا المصير الذي آل اليه آدم وحواء ، وما ألما بهما من حزن جلل ورهيب بعد أن طردا من رحمة السماء ، فالمأساة لم تتم فصولا :

اهـدآ أيها الكئيبـان مازا ل لقلبيكمـا بقايـا هنـاء
بعض ذكرى من السماء، غدا تمـ حى بذرية من الأشقيـاء

وعندئذ يتداعى الى ذهن الشاعرة صورة أول جريمة ارتكبها أول قاتل من ذرية آدم الشقية ، صورة قابيل الوغد وهابيل الضحية وهي صورة ترى فيها الشاعرة معادلا يجمل سيرة البشرية كلها في نظرها ، واذا الحياة ــ ياللهول ــ قاتل وقتيل ، ولكن هذا المعادل أو هذه الصورة سرعان ما تمتد وتنداح أمامها ، ولم تكتف بسرد قصة المأساة في ايجاز كما فعلت في قصيدة مأساة الحياة (صورة ١٩٤٥) متوقفة عند حدود الرمز القديم (عدوان الانسان على أخيه الانسان) ولكنها ، هذه المرة في أغنية للانسان رقم ١ (صورة ١٩٥٠) تعالج القصة بشيء من التفصيل أكثر ، وتعلن عن موقفها من الصراع الذي نشب بين قابيل وهابيل ، وتعلن عن اعجابها الفائق وتعاطفها الشديد مع هابيل (التعاطف الانساني النبيل مع الضحية) من خلال تلك الملامح الرائعة التي رسمتها له ، في ايمانه ، وفي شاعريته وفي صفائه وطهره ، وفي ضفائر شعره ، وفي مقلتيه حلمان بالشعر والحب ، وفي شفتيه ارتعاشتان للجمال والابداع .. كما يتجلى موقفها الجديد أيضا في حتمية الثأر لهابيل من قابيل (رمز الشر

والعدوان) حتى ينتصر الخير وتستقر معايير الوجود وتستقيم موازين الحياة ، والا حلت ببني الانسان جميعا لعنة أبدية . وتصوغ الشاعرة ، هذه الحكاية ، حكاية قابيل وهابيل ، على نحو ميلودرامي مغلف بنزعة رومانسية متشائمة :

حدثتني الوديان عن زمن مر ولَفَّتْه بالضباب الليالي
عندما كان في الوجود فتى را ع يغنى الرياح فوق الجبال
كان يدعى هابيل، كان يسوق الـ غنم الظامئات كل صباح
كان في روحه بقية ذكرى من حياة السماء والأرواح

وعلى هذا النحو تمضي الشاعرة في وصف ملامح هابيل ، الشخصية المحورية في القصة ، ورمز الخير والحب والجمال وكل القيم النبيلة في الوجود ، الى أن اغتالته يد قابيل الآثمة ، فاغتالت معها كل هذه القيم التي يمثلها هابيل ، غدرا وحقدا :

لم يشاهد قابيل تقتله الغيـ رة يمشي في نقمة محمومة
في يديه سكينة الحاقد المسـ موم في مقلتيه طيف جريمة

ويتمثل وجه المأساة في هذه الحكاية أن الشر بكل ما يمثله من قيم وقوى سلبية هو الذي ينتصر على الخير بكل ما يمثله من قيم وقوى ايجابية ، غير أن الشاعرة لم تستسلم هنا لهزيمة هابيل الرمز ، فذلك قمة الهزيمة ، كما حدث في صورة ١٩٤٥ ، فتأبى الا أن تنتقم له ولكل ما يرمز اليه ، ولكن كيف تدعو للأخذ بثأره ، على نحو جمعي لا فردي هنا تستدعى الشاعرة رمزا أسطوريا عربيا ــ لم تصرح باسمه كما لم تصرح باسم بروميثيوس لنفس الأسباب ــ بعد أن تجسم لنا فجيعة آدم في ولديه (حيث كررت نفس الابيات التي وردت في صورة ١٩٤٥) وتستمد الشاعرة هذا الرمز الأسطوري من الموروث الشعبي الجاهلي ، هو رمز الهامة اذ كان من معتقدات العرب وأوابدهم (فولكلورهم) في العصر الجاهلي أن هناك طائرا يخلق من رأس المقتول الذي طل دمه حتى يقتل قاتله ، ولذلك كانوا يطلقون على هذا الطائر اسم الصدى ، (وهو ضرب من البوم الكبير الهام يأوى الى الخرائب ويدير رأسه اليك كيفما درت)

كما سمي أيضا هامة لأنه كما زعم عرب الجاهلية يخرج من رأس القتيل .. ان الشاعرة هنا تطمئن آدم أن ينام مستريحا ، ذلك لأن دم ابنه لن يضيع هدرا (كما ضاع في صورة ١٩٤٥) :

استرح أنت، نم، دع القاتل الآ ثم يسكر على نشيش الدماء
لعنات القتيل لن تعرف الصمـ ت، غدا تستبد بالأحياء

فأما أن ننتقم لهابيل ، ونأخذ بثأره من كل قوى البغي والعدوان ، والا تحولت الى لعنة أبدية تلاحق الأجيال ، وتحيل الوجود الى حجيم لا يطاق :

لعنات تظل تصرخ بالثأر وتبقى تحز في الأعصاب
وتحيل الأيدي مخالب والأر ض قبورا والناس محض ذئاب
سوف يأتي جيل من الناس محمو م يصيح الجنون في رغباته
يتمنى لو كانت الأرض لحما ليصب المزيد من طعناته
وانبثاق الدماء يغريه مالذّ ة هذى الثمالة المسمومة
انها اللعنة القديمة أبقت في عروق الأبناء نبض الجريمة
ذلك النبض لن ينام الى أن يترك الكون في الفضاء شظايا
ذلك النبض لو يحدث عما سال في الأرض من دماء الضحايا

وهو نبض مدمر لكل ما في الوجود من أحلام وآمال ، لان أحدا لم يأخذ بثأر هابيل حتى اليوم ! فحقت على ذريته اللعنة ! وازداد قابيل سفكا للدماء ! وكيف لا يزداد ، ولا أحد يردعه ، فكان أن تمكنت نزعة الشر في الانسان ، وتوارت نزعة الخير ، كما تضاءلت معها كل القيم النبيلة :

حدثينا يافورة الشر في أعـ ماق هذى السلالة العمياء
عن جنون الطموح يقتات من ضوء المآقى ويرتوى بالدماء

وهكذا عادت الشاعرة الى بؤرة التشاؤم من جديد ، في صورة ١٩٥٠ ، ولكنه تشاؤم يختلف عنه في صورة ١٩٤٥ ... أن تشاؤمها القديم مطلق ، ينسحب على الكون والوجود ، ولا أمل معه في سعادة أو طمأنينه أو سلام ، ولكنها تشاؤمها هذه المرة نسبى لأنه من صنع الانسان ، وهذا يعنى أن السعادة

موجودة ، ولكن قوى الشر البشرية قد سحقتها ، وهذا يعني ـــ كما تقول الشاعرة ـــ أن السعادة موجودة فعلا ، ولكنها لم تجدها ، وما كان بمقدورها أن تجدها في تلك المرحلة أيضا .

فاذا ما انتقلنا الى الصورة الشعرية الثالثة من هذه المطولة ، وهي صورة ١٩٦٥ ... وجدنا فاصلا زمنيا بين الصورتين يصل الى عشرين عاما ... هي من أهم سنوات النضج الفكري والفني عند الشاعرة كما تقول ... فكان أن انعكس هذا النضج على صورة ١٩٦٥ التي سمتها « أغنية للانسان رقم ٢ » كما انعكس على رموزها الأسطورية بالحذف تارة والتعديل تارة أخرى ، كما جاءت معالجتها لقصة آدم وحواء وقابيل وهابيل مماثلة لمعالجة ١٩٥٠ ، ومدمجة في توقيعه واحدة مترابطة ، وان كانت قد جعلت لها هنا عنوانا جامعا هو آدم وفردوسه[٦٣] ، وعلى الرغم من الشاعرة تكتفي هذه المرة بالوقوف عند الخطوط العامة ، فجاءت الصياغة الجديدة مزيجا من الصورتين السابقتين معا ، وان بمقدور المتأمل لهذه المعالجة الجديدة أن يلمح أن الخيط الفكري الذي يضمها هو ابن شرعي لصورة ١٩٥٠، أكثر منه حفيدا لصورة ١٩٤٥ ، برغم أن الأبيات المكررة في الصورة الجديدة ١٩٦٥ ، منزوعة من صورة ١٩٤٥ أكثر من صورة ١٩٥٠ .. وعلى الرغم من أن الشاعرة تمهد لموضوعها بما مهدت به في الصورتين السابقتين ، فان الجديد هنا ، انها بدأت تستسلم للواقع الجديد الذي انتهى اليه آدم بعد هبوطه ، وشرعت تتلمس له الاعذار وتترافع عنه :

وليكن آدم جنى، حسبه فقـ ـدان فردوسه الجميـــل عقابـــا
أو لم يكـــف أنـــه هبـــط الأر ض ليسقـــى آلامهـــا أكوابـــا

فهي تسلم بجناية آدم ! ولكنه دفع الثمن مضاعفا حين فقد الفردوس ونعيمه ، وحين هبط الأرض واذا كان الفردوس المفقود أمراً لم يعد بمقدوره أن يستعيده في الحياة الدنيا ، الا أن عقاب الأرض هذه المرة أمر من الممكن احتماله

---

(٦٣) الديوان ١ : ٣٧٢ ـــ ٣٧٦ .

أو قبوله « أكوابا من الآلام » ولم يكن ذلك بمقدوره في صورة ١٩٤٥ :

حسبه ــ ياحياة ــ أن هبط الأر ض ليحيـــا ويجرع الأوصابـــا

كما لم يكن أيضا بمقدوره في صورة ١٩٥٠ ، لا ماديا ولا معنويا :

وليكـــن آدم وحـــــواء قد ثا را وداسا السمـــــــاء في اصرار
أو لم يكف أن أضاعـا جنـان الـ خلد؟ لم تكف سورة الاحتقـار؟

وشتان بين المواقف الثلاثة وأسبابها ... ففي صورة ١٩٤٥ سقوط غير مبرر الا بقوى الشر وحدها .. أما هبوط صورة ١٩٥٠ ، فهو مبرر بفكرة المعرفة والتمييز والوعى والارادة والقدرة على التمرد ، ولكن ثمن ذلك أكبر من أن يدفعه الانسان ، فهو فوق طاقته ، أما هبوط صورة ١٩٦٥ ، وان يكن مبررا بفكرة المعرفة أيضا الا أنه يمكن احتماله ، فهو قد فقد الخلود حقا ، وفقد معه عذريته أو طهارته الأولى ، بعد أن عرف الشر :

أو لم يكـف أنـه هبــط الدنـــــ يا طريـدا من خلـــده الفينـــــان
أو لم يكـــف أنـــه عرف الشر وقـــد كان طاهـــرا في الجنــــان
ليت شعـري ماذا يروق لعينيــــ ـه هنـــا في انغـــلاق الوجـــود
كيـــف ينسى آفـــاق جنتـــه ما ذا يغـــذى حنينـــه للخلـــود ؟

وعودة آدم هنا للجنة ، وحنينه الأبدي لها ، هو العزاء الذي يجعل أمر الحياة « الدنيا » على الأرض أمرا مقبولا (وهذا أمر جديد لم نلمحه بهذا الوضوح من قبل) وحينئذ يصبح « الموت » مرحلة انتقال أو انعتاق من « سجن بليد مغلف الجدران » ووسيلة الى تحقيق توق الانسان الابدي الى الخلود حيث لا شيء في الأرض يعزيه عنه ، ولم يعد الموت هو ذلك المارد الجبار والشبح المخيف الذي كان كما تقول الشاعرة « يلوح لي مأساة الحياة الكبرى » بل بات أمرا لا مفر منه ، ولا حيلة للانسان معه ، ولكنه مقبول الا أن يكون من صنع البشر على نحو ماكان من أمر قابيل « أول قاتل » ، ومن أمر هابيل « أول مقتول » :

كيف ينسى الأمس الطليق ليهنا بحيــــاة القيـــــود والأرسان
أين ذاك الحس الرهيف؟ هنا سجـ ـن بليـــــد مغلــــف الجدران
ولماذا ينسى ؟ وهل في الثرى شيء يعــزى عن حلمـــــه المعسول
كلمــــا لاذ بالخيـــــال تجلى لأساه ماكان من قابيـــــــــل

ربما كان من المفيد أن نشير هنا الى أسطورة جلجامش GILGAMESH أقدم أسطورة بابلية عربية عالمية ، تمحورت قضيتها حول الخلود ، والعجز الانساني عن تحقيقه ، فبهذا قضت الآلهة ، واستأثرت به لنفسها في الأسطورة وتنتهي هذه الأسطورة بحتمية استسلام الانسان للموت وفقدانه الخلود ، ولكن شتان بين هذا الاستسلام الوثنى ، وبين استسلام الشاعرة للموت بالمفهوم الاسلامي ، ومن ثم راحت تواسى آدم على نحو يختلف تماما عما رأيناه عندها من قبل :

ما الـــذي تنفـــع المدامـــع يا آ دم؟ هل تدفـع الـقضاء المريـرا؟
ان يكـن من فقـدت أول مقتـو ل على الأرض، فهو ليس الأخيرا

أنها اذن لم تعد مشكلة فردية ، ولكنها قضية جمعية ، فهذا هو المصير الأسيف ، والوحيد ، الذي لابد أن ينتهى اليه الانسان ، وان تعددت الأسباب ، وكل من عليها فان ، ولهذا لم يعد بمقدور الانسان الا أن يرضى بالقدر المقدور ، مادام قد عجز عن دفعه « هل تدفع القضاء المريرا » ومن ثم فلا غرو أن تتصاعد في هذا الموضع من النص نبرة روحية ملؤها الايمان بهذا القضاء على مرارته ، الايمان بالقضاء والقدر ، بالمفهوم الاسلامي ، وليس بالمفهوم الاغريقي المتشائم والعبثى الذي ظل شبحه مسيطرا على صورتي ١٩٤٥ ، ١٩٥٠ بيد أن المشكلة لم تعد هنا ، أي في السماء ، ولكنها في الأرض أيضا . واذا كانت الشاعرة ، على استعداد لأن تستسلم للسماء ، فإنها ليست كذلك بالنسبة للأرض ، الأمر الذي ظل يؤرق الشاعرة ، ويسلبها من جديد الشعور بالسعادة ، ويفقدها الاحساس بالسلام ... مادام الانسان ـــ جهلا وغرورا ـــ يسهم في صناعة هذا القضاء عن طريق اشعال الحروب ، حيث الموت صناعة انسانية نافقة ، ومن ثم راحت تنعى على الانسان ، أنه لم

يتعلم بعد درس التاريخ ، وتجربة الحياة ، وحكمة الوجود :

كلمـــا أسدل الستـــار على حر ب أطلّت حروب وجاءت رزايا
رحمة ــ ياحياة ــ حسبك ماسا ل على الأرض من دماء الضحايا

وهذا يعني من جهة أخرى أن خطايا البشرية ــ لا آدم ــ هي من صنع ارادة انسانية لا الهية ، ولهذا فلا غرو أن تختفي ديمومة الخطيئة التي ارتكبها آدم وحواء ــ وهذا هو الجديد الذي تقدمه صورة ١٩٦٥ ــ لتصبح زلة خاصة بهما وحدهما ، وأن السقوط هنا هو عقاب خاص بهما ... ولم يعد الأبناء مسئولين عن جريرة آدم وحواء ، ولم يعد ثمة تكفير . ان الشاعرة بهذه الرؤية ، انما تؤكد المعنى الاسلامي الناضج ــ في تاريخ الديانات السماوية ــ الذي يعفى ذرية آدم من أخطاء وعقاب أبيهم ، ولهذا اختفت من هذه الصورة ، ١٩٦٥ كل نزعات التمرد ، ومظاهر الاحتجاج التي طالما رددتها الشاعرة في صورها السابقة ، وفصلت ــ في وضوح وصراحة ــ بين خطيئة آدم ، وخطايا سلالته التي راحت تتمثل هذه المرة في الحروب وما تجره من رزايا ودمار واستلاب لكل معاني السعادة والسلام ، ولكل قيم الحق والخير والجمال .

ومجمل القول ان قصة السقوط ــ في هذه المطولة بصورها الثلاث ــ قد تطورت من صورة لأخرى ، تبعا لتطور الشاعرة فكريا وشعوريا ودينيا ، على النحو التالي :

ان قصة السقوط تعنى في صورة ١٩٤٥ سقوط الخليقة من رتبة الى رتبة دونها ، كما تعنى سقوط الخطيئة مع آدم وهي خطيئة أبدية يدان فيها الانسان بغير عمله . وهذا التصور بعيد عن روح الاسلام . بيد أن ثمة مفهوما جديدا يطرأ على صورة ١٩٥٠ .. اذ يصبح السقوط فيها ، يعنى الانتقال من حال الى حال ، من حال البراءة والدعة الى حال التكليف والتكلف ، ولكن الشاعرة أبقت فيها على ديمومة الخطيئة التي يدان فيها الانسان بغير عمله .. وهذا التصور أو التطور الذي طرأ على صورة ١٩٥٠ قد اقترب في شقه الأول من روح الاسلام ولكنه ليس كذلك في أبدية الخطيئة . أما في صورة ١٩٦٥ ، فقد

تخلصت الشاعرة من كل التأثيرات غير الاسلامية ، وعالجت القضية بشقيها ــ هذه المرة ــ بمفهوم اسلامي ناضج ، فلم يعد هبوط آدم من فردوسه طردا أو سقوطا ... ولكنه مرحلة انتقال أو تحول مؤقت من حال ، والى حين ، ولم يعد ثمة سقوط للخطيئة أيضا ، وهذا يعنى أن خطيئة آدم وحواء لن يرثها الأبناء ، ولا يجوز ، بل أصبح كل انسان مسئولا عن عمله وخطاياه وحده ، فاختفت بذلك أبدية الخطيئة الموروثة أيضا ، كما اختفت قصة السقوط بمفهومها غير الاسلامي ، وحل محل ذلك كله تصور اسلامي ناضج ، وهو تصور يعلى من ارادة الانسان وشأن الحياة .(٦٤)

٦ ــ رموز من الأساطير العربية :

تتوسل الشاعرة أيضا بعدد من الرموز الأسطورية أو التي دخلت عالم الأساطير العربية ــ وان لم تستلهم أسطورة عربية كاملة أبدا ــ ويلاحظ أن الشاعرة تستمد معظم هذه الرموز من الأساطير ذات الجذر التاريخي Legend ، مثل الشعراء العشاق ولا سيما المجانين منهم ، ومثل عاد وثمود ونادرا ما تلجأ الشاعرة الى استلهام رموز ذات أصل ميثولوجي أو خرافى Myth ، ويلاحظ أن الشاعرة في الحالين تكتفى باستخدام هذه الرموز بدلالاتها القديمة ، ربما على اعتبارها شواهد تاريخية ومن ثم فتوظيف هذه الرموز هنا يأتي توظيفا ساذجا ، أو مقابلا عقليا (تتوقف الشاعرة عن حد التشبيه أو الاستعارة) . وهذه الرموز وردت في قصائد نظمتها الشاعرة في فترة مبكرة (حتى سنة ١٩٥٠) .

---

(٦٤) توقفت الشاعرة بعد ذلك عن استخدام الرموز الدينية ، حتى عادت اليها بنجاح فائق في قصيدة « الماء والبارود » في ديوان « يغير البحر ألوانه » ص ٢٥ ــ ٥١ حيث اتخذت من قصة إبراهيم وهاجر وطفلهما اسماعيل ، واكتشاف بئر زمزم ... معادلا فنيا لبعض وقائع حرب رمضان (أكتوبر ١٩٧٣) .

٦ / أ ـــ رموز الحب العربية :

استدعت التجربة الشعورية في بعض أبعادها بعضا من رموز الحب العربية التي دخلت على مر الزمن عالم الأساطير العربية ، سواء كان ذلك في مطولة الشاعرة أو في بعض قصائدها المبكرة . ويتجلى هذا الاستخدام لرموز الحب العربية عند الشاعرة في شكلين : مرة على شكل رموز أو أسماء لمشاهير العشاق الشعراء في التراث العربي الذين ضرب بهم المثل في مجال الحب العذرى ، ولا سيما المجانين الذين انتهى بهم الحب نهايات مأساوية أسيفة . ومرة على شكل استلهام لأحدى أساطير هؤلاء العشاق . ويقابلنا مثلان طيبان من هذا الشكل الأول ، أحدهما في صورة ١٩٤٥ ، ونعرض له في موضع لاحق ، والآخر ورد في قصيدة مستقلة قائمة بذاتها هي قصيدة « ولكنها ستكون الأخيرة » وتتكون من مقطعين ، الأخير منهما هو الذي يتضمن أسماء العشاق العرب الذين دخلوا عالم الأساطير من أوسع الأبواب :

وتعـــرف هذا (بثينـــة) في دركات الجحيم
ويدركه (توبة) و (جميل)
وكم غمغمت أناشيـد (قـيس) بصوت رخيم
وواست حزن (لــــيلى) الطويــــل
وكم رددتـــه شفـــاه (كـــثير) في نشوة
(لعـــزّة) وهــــي تموت كسيرة
ولـــكنها ستكـــون الأخيرة يا حلـــوتي
ولـــكنها ستكـــون الأخيرة[٦٥]

ولعلنا لاحظنا أن هذا المقطع ينوء بالرموز ، على نحو قد يثقل كاهل القصيدة ويجعل من الصعب على المتلقى غير المتخصص أن يتمثل دور كل رمز

---

(٦٥) الديوان ٢ : ٢٧٤ ، والقصيدة ترجمة حرة لقصيدة It's not going happen again للشاعر الانجليزي Rupert Chawner Brooke ، (١٨٨٧ ـــ ١٩١٥) .

منها في السياق الشعورى للقصيدة ، وان كانت جميعها تضرب على وتر نفسي واحد .

أما الشكل الآخر الذي استلهمت فيه الشاعرة أسطورة شبه كاملة من أساطير الحب العربية ، فهي قصة « قيس وليلى » في توقيعة بهذا الاسم في صورة ١٩٤٥ ، وتردد الشاعرة قصة المجنون على نحو ما نعرفها في التراث العربي ، وترى فيها دليلا عمليا ملموسا على تعاسة العشاق وحرمانهم من السعادة وكيف أن الحب صانع التعاسة لا السعادة التي لا تؤمن الشاعرة بوجودها ابان تلك المرحلة ــ اتساقا مع رؤيتها التشاؤمية المطلقة آنذاك ــ وعلى الرغم من أن الشاعرة تكتفى بالسرد القصصى للأسطورة ، الا أن السياق الشعورى الذي وردت فيه يفجر شحنات شعورية دافقة ، لأنه سياق طبيعي ومناسب فكريا ونفسيا، الأمر الذي جعل الصياغة الشعرية تفلت من براثن تكرار السرد القصصي الى التوظيف الأسطوري الناجح الذي أضفى على الأسطورة بعدا نفسيا مناسبا .

ان الشاعرة في مجال البحث عن السعادة ، في عدد من العوالم والبيئات ، تحاول أن تبحث عنها دون جدوى في دنيا العشق ــ حيث تعيش أسمى عواطف الانسان ــ وحسبها دليلا مأساة المصير الذي انتهى اليه كل من قيس وليلى ، فالحب ــ في رأى الشاعرة ــ لايقدم الا التعاسة للمحبين ، وان سعادة العشاق سراب ومن ثم فأناشيد قيس لليلى ليست الا لحنا جنائزيا ، فهو لا يغنى للعاشقين ! بل للموتى ولا يغنى للحب ، نقيض الموت :

ويغنـــى للمـــوت أجمل ألحا   ن هواه تحت الدجى والضيـاء

وتتخذ الشاعرة من مأساة قيس وجنونه دليلا على مأساوية الحياة وعبثية الوجود ، ومن ثم فلا أمل في السعادة عند العشاق في عالم سافل أثيم :

يا قلوب العشاق حسبك حبـا   واقبسي من مأساة قيس مثـالا
هي هذى الحياة لا تمنح الأحـ   ياء الا العـــذاب والأهـــوالا
خدعتنا بالحب والشوق والذكـ   رى وما خلفهـا سوى الاوهـام

عالـــم سافـــل يضج من الإثـــ ـــم ويحيـا بين الهوى والظـلام[٦٦]

٦ / ب عاد وثمود :

تردد هذان الرمزان في قصيدة بعنوان « الى الشعر » نظمتها الشاعرة سنة ١٩٥٠ على هذا النحو :

ألف أسطورة عن شباب الوجود
عن عصور تلاشت وعن أمم لن تعود
عن حكايات صبيان عاد
لصبيان ثمود

ولم تذكر لنا الشاعرة أسطورة واحدة من هذه الألف أسطورة أو حكاية واحدة من هذه الحكايات العادية والثمودية ، برغم أن السياق الشعوري للنص كان يتقبل شيئا من التفاصيل ، ولكن الشاعرة آثرت أن تترك ما يمكن أن تثيره هذه الحكايات من معان ومشاعر لخيال الملتقى وذوقه وثقافته التي أشك كثيرا في أنه أفلح في استخلاصها .

٦ / جـ شهرزاد وشهريار :

ورد هذان الرمزان أيضا في القصيدة السابقة (أنظر الديوان ٢ : ٥٦١) على النحو السابق أيضا :

وأقاصيص غنت بها شهرزاد
ذلك الملك المجنون
في ليالي الشتاء

وان كان من المعروف أن شهرزاد ظلت تروى حكاياتها الشهرزادية ثلاث سنوات تقريبا بغير انقطاع وليس في ليالي الشتاء وحدها ، التي هي التوقيت

---

(٦٦) الديوان ١ : ١٤٠ ــ ١٤٤ .

المناسب لحكايات العجائز والجدات .

غير أن أفضل توظيف أدبي لهذا الرمز الأسطورى ، شهرزاد ، ورد في قصيدة « يوتوبيا الضائعة » التي نظمتها الشاعرة سنة ١٩٤٨ ، وذكرت الشاعرة أن في هذه اليوتوبيا (اللامكان) المثالية قد تعلمت شهرزاد أقاصيصها الخرافية الخالدة التي تحقق فيها وجود عالم سحرى مثالى منشود (هو عالم الحكايات الخرافية المعروف) التي راحت تنسج خيوطه ليلة فليلة على شهريارها الدموى ، لعلها تمنعه عن سفك الدماء البريئة ، وتقضى على نزعة الشر المسيطرة عليه ، وتحيى نزعة الخير الكامنة فيه حتى نجحت وتحقق لها بفضل الفن ما أرادت ، وهو مطلب مثالى تنشده الشاعرة ذاتها ، غير أنها بدلا من أن تتركنا نتنفس هذا الخير ، ونعيش — ولو قليلا — في عوالمها المثالية أو السحرية الشرقية المعروفة زاحمتها بعدد آخر من الرموز الأغريقية (الديوان ٢:٤٠)

هنالك حيث وعت (شهرزاد) أقاصيص غنت بها ألف ليلة
وحيث (ديانا) تسوق الضياء و (نارسيس) يعبد في الشمس ظله

مما أفقد هذه الرموز المتراكمة والمتزاحمة سحرها وأبعادها النفسية الثرة .

٧ — الرموز والأساطير الأغريقية :

تعد الأساطير الاغريقية أكثر منابع الاستلهام الأسطوري استخداما عند نازك الملائكة ، ويمكن أن يعزى ذلك ، الى أن الأساطير الاغريقية مدروسة بعناية دراسة منهجية وعلمية فائقة ، وهذا يعنى أنها متاحة للاستلهام الأدبي والفني على نحو أفضل ، وهذا هو واقع الحال في الثقافات والآداب الأوربية التي تشكل جزءا أساسيا من المكونات الثقافية والأدبية لنازك ، ومن ثم كانت أكثر جرأة ، وتوفيقا في توظيفها توظيفا أدبيا مبكرا في شعرها وبخاصة في مطولتها الشعرية .. ويمكن القول بأن الشاعرة تعاملت مع الأساطير الاغريقية على مستويين ، أحدهما استلهام الرمز الأسطورى ، مثل كيوبيد وأبولو

وأوروار و آريس .... الخ ، والآخر استلهام الأسطورة أو بالأحرى البناء القصصي للأسطورة في توقيعه شعرية كاملة ، مثل أسطورة نهر النسيان ، واسطورة بلاوتس وغيرهما .

٧ / أ كيوبيد وأفروديت :

تتمثل رموز الحب الاغريقية عند الشاعرة في مطولتها في رمزين اثنين ، أحدهما كيوبيد ، رسول الهوى[٦٧] ، الذي تكرر أربع مرات باسمه ، على نحو صريح ومباشر ، والآخر أفروديت ، ربة الحب والجمال دون ذكر صريح لاسمها ، وهذا يعنى أن الشاعرة تعاملت مع رموز الحب الاغريقية ، مرة بشكل مباشر ومرة بشكل غير مباشر .

فهي في صورة ١٩٤٥ ، أثناء رحلة البحث عن السعادة وموطنها في الأوساط والطبقات والبيئات البشرية المختلفة ، توهمت أن بمقدورها أن تعثر عليها في عالم الحب ودنيا العشاق ، « يلهمها سهم كيوبيد قلب كل محب » ولكنها عبثا تجدها عندهم ، فكيوبيد في نظرها لا يغرس الا التعاسة والشقاء ، والاسى والدموع ، والضنى والشحوب ، ومن ثم فهي لا تملك الا أن ترثى مصير هؤلاء العشاق الذين يحيون في جحيم من الشك ، وقد قضى عليهم جميعا سهم كيوبيد المسموم :

يالقلب المسكين تلذعه الذكـ ـرى وتحيـي غرامـه وأساه
هكـذا قضى عليـه كيوبيـ ـد، فمـاذا تفيـد شكـواه

أول تقول في موضع لاحق :

سل كيوبيد عن شقاوة صرعا ه، ومـاذا يلقـون من تعـذيب
كيف يحيون في جحيم من الشك وليل من الضنى والشحـوب

---

(٦٧) حول كيوبيد ، الرمز والأسطورة أنظر : Mythology by Edith Hamilton P.P. 92-100
Bulfinch's Mythology P.P. 20-91

ثم تخاطب نفسها آيسة من وجود السعادة في الحب وعند العشاق :

أتعبـــي واطـردى خيـال كيوبيـــ ـد، وحسب الغرام هذى الضحايا
لن ينال العشاق يومـا سـوى أد مـع حب جفـت سنـــاه المنايـا

ويبدو أن الشاعرة أحست بأن هذا الرمز الأسطوري جاء باهتا ، لأكثر من سبب ، فهو لم يلتحم في نسيج التجربة الشعرية التحاما عضويا ، وبقى مجرد مقابل عقلى أو رقمى كما بقى استخداما لغويا لا يضفى على التجربة أية ابعاد نفسية جديدة ، أو أية أبعاد فنية موحية ، فقد وقفت الشاعرة عند حد الاستعارة أو ركن التشبيه بهذا الرمز ، الأمر الذي جعله رمزا مستهلكا ـــ اذا جاز هذا التعبير ـــ وقد لاكته الألسن طويلا حتى فقد تأثيره ومن ثم لم يكن عبثا أن تهمل الشاعرة هذا الرمز بعد ذلك ، في صورة ١٩٥٠ وفي صورة ١٩٦٥ ، اهمالا كليا ، واستعاضت عنه برمز آخر هو أفروديت (فينوس) ربة الحب والجمال[٦٨] في صورة ١٩٥٠ ، وان لم تصرح باسمها ، ومن ثم راحت تتعامل مع هذا الرمز بشكل غير مباشر ، الأمر الذي أتاح للشاعرة أن تضم اليه عددا من رموز الحب العربية في الأساطير العربية ، التي ترتبط في ذهن الملتقى العربي بالعذرية والطهر والعفاف ، ومزجت بين الرموز الأغريقية والعربية دون نبو ظاهر ، وذلك حين شرعت تبحث عن السعادة في الحب ، عند ربة الحب والعشاق :

وقلـــوب تظنها ربـــــة الحب تصب الرحيـــق للـــــعشاق
ويقولـــون أنهم شهدوهـــــا تسكب الظل في هجير الفـراق
ورأوهـا تهش في مقلتـى (قيــ ـس) مع الدمع والضباب الثقيل
وأحسوا كيـــانها المرح الـــرا قص في حزن (توبـة) (وجميـل)[٦٩]

---

(٦٨) حول أسطورة Aphrodite أو Venus أنظر على سبيل المثال :

Mythology by Edith Hamilton P.P. 32-33

New Larousse Enc. P.P. 130-133

(٦٩) الديوان ١ : ٣٢٣ .

٧ / ب أبولو وآلهة الأنهار :

في صورة ١٩٤٥ تردد اسم الاله الأغريقي المشهور أبولو أو أبولون أكثر من مرة ، كما وردت برفقته آلهة الأنهار مرة واحدة ، ومن المعروف أن أبولو اله متعدد الوظائف[٧٠] ، فهو اله التنبؤات والأخبار بالغيب والطب كما أنه ايضا الـه النـور وضياء الشمس والفنون والموسيقى ، وبهذه الوظائف الأخيرة اختارته الشاعرة رمزا للشعر والفنون . فهي حين شرعت تبحث عن السعادة في توقيعـه « في الريف » (مطلق الريف بالطبع ، وان كان الأقرب الى المتلقي العربي هو الريف العربي) مؤملة أن تجد السعادة عن الفلاحين متفائلة ـــ أول الأمر ـــ عساها تعثر عليها عندهم في بساطة حياتهم ، وبين سحر الطبيعة وجمالها الخلاب ، وراحت ترسم صورة رومانسية رائعة لهذا الريف ، ولا سيما ساعة الغروب وفي ضوء القمـر ، حيث الجمـال الشاعـرى الألـوان والأضواء يتـجلى في تلك النجـوم المتلألئات ، وحيث تنطق العرائس بالشعر ، وتستحم آلهة الأنهار في جداول الماء تحت ظلال الخمائل ، وبالطبع فان الشاعرة لم تشأ أن تشير الى آلهة المياه المالحة ، واتجهت مباشرة الى آلهة المياه العذبة ، وتعاملت معها تعاملا غير مباشر متجاوزة أسماءها الصعبة[٧١] والغريبة عن ذهن المتلقى العربي ، فلم تشأ أن تزعجه بها ، أو تفرض عليه خبرة أو معرفة بهذه الأسماء ودلالاتها حتى يستطيع تمثل المغزى أو الدور الذي تؤديه كل إلهة ، وانما يستطيع هذا المتلقى أن ينفعل بالموقف حتى لو لم يلم بالأسطورة على اعتبار أنه ليس تعبيرا مباشرا أو أسلوبا تقريريا ، ولكنها في الوقت نفسه تتيح للمتلقى المتخصص أو البصير بآلهة الأنهار وأنواعها وأسمائها أن يستكمل وأن يعمق بقية هذا الموقف أو اللوحة الأسطورية التي يشترك فيها عادة عرائس الغدران والسواق والينابيع والاهاتها الصغيرة الأخرى وغاداتها الحسان عن عذارى الجنيات مثل بتميدس ونايذاس وأكدينا وغيرها كثير :

---

(٧٠) حول أسطورة Apollo أو Apollon أنظر

Bulfinch's Mythodolog P.P. 67-68

New Laousse Enc. P.P. 109-118

(٧١) مثل اخلئوس Akhiloos وأسبوس Asopos وكفسوس Kyphicos وغيرها .

هاهنا إن يسر أبولو بضوء الشـ ـمس نحو المغـيب كل مساء
فالنجـوم المتلألئـات جمال شاعـرى الألـوان والأضواء
هاهنـا تنطق العرائش بالشعـ ـر وتحنـو على مجارى الجداول
هاهنـا تستحـم آلهة الأنـ ـهار في الماء تحت ظل الخمائل[٧٢]

وعلى الرغم من أن هذه الرموز الأغريقية لم تحمل بعدا نفسيا جديدا في هذا السياق الشعرى ، أكثر مما توحى به الأسطورة القديمة ذاتها ، وعلى الرغم من أن هذا الاستخدام قد يثرى الصورة أو اللوحة الشعرية ويغنيها فيعطى لنا خلفية شبه أسطورية للمشهد ، غنية بالجلال والحركة والصوت والايقاع واللون ، فانها تبدو خلفية غير مناسبة للمتلقى العربي وربما كانت تناسب الريف الأوربي ، لا العربي الذي تناسبه بالتأكيد عرائس البحر وجنيات الماء الذائعة في الأساطير والبيئات العربية .

تستخدم الشاعرة بعد ذلك رمز أبولو مرتين أخريين في صورة ١٩٤٥ ، في مجال البحث عن السعادة في دنيا الشعر والشعراء ، وهي تصور علاقة الشاعر الباحث عن السعادة عند أبولو اله الموسيقى والفنون ، وقد راح يتضرع اليه ، ويتعبد في محرابه ، وينتظر وحيه المنشود ، ويحرق له بخور الحب والحياة طوال الليل :

أيها الشاعر الـذي يسهـر الليـ ـل وحيدا مستغرقا في الجمـود
محرقـا روحـه بخورا على حب أبولـو ووحيـه المنشود[٧٣]

وكما هو متوقع عبثا تجد الشاعرة السعادة عند هذا الشاعر ، بل وجدت قلبا يفيض بمعاني اليأس ، والتعاسة والشقاء لا يجد الا القصيد ، يصب فيه أحزانه المثقلات ، وهو لا يملك غير ذلك ، ولكنه يرضى به حبا وفداء لرب الفنون :

ساكبـا روحـه على كل بيت ناحتـا من فؤاده الألحانـا

---

(٧٢) الديوان ١ : ٩٧ — ٩٨ .
(٧٣) الديوان ١ : ١١٦ .

راضيا بالشحوب والسقم حبا لأبولو، مستسهلا ماكانا[٧٤]

وربما كان السياق الشعري الذي تردد فيه اسم الاله أبولو هذه المرة أكثر توفيقا ، وان كان الشاعرة لا تزال تقف في استخدامها لهذا الرمز الأسطوري عند الاستخدام اللغوي (حد التشبيه أو الاستعارة) دون أن تضفى عليه تطويرا أو تحويرا أكثر من دلالاته الأسطورية القديمة ، ولعل هذا ما دفع بالشاعرة الى أن تسقط هذا الرمز أيضا من صورة ١٩٥٠ ، ولم تعد اليه بعد ذلك في مطولتها الشعرية .[٧٥]

٧ / جـ آريس :

كان طبيعيا أن تختفى الرموز الأسطورية السابقة التي ترددت في صورة ١٩٤٥ ، لأسباب موضوعية وفنية ، لتحل محلها في صورة ١٩٥٠ رموز أكثر نضجا ، واستخدام أكثر وعيا بماهية التوظيف الأسطوري وأساليبه ، ويتجلى هذا الوعى الاسطورى عند الشاعرة في أمرين ، احدهما في انتقاء الرموز الاسطورية انتقاء يستدعيه — حقيقة — الموقف أو السياق الشعورى ، ويثريه ، والآخر في معالجتها شعرية ناضجة تتمثل في اضفاء بعد فكرى جديد أو بعد نفسى خاص في التجربة الشعورية .

على سبيل المثال ، نرى الشاعرة في هذا الرمز ، والرموز التالية ، تعرف متي وكيف تستدعى رمزها الأسطورى ، لتعيد تشكيله ، أو شحنة بأبعاد نفسية جديدة ، أو لتفجر مافيه من أبعاد فكرية ونفسية كامنة فبينما الشاعرة تستصرخ اللعنة الأبدية التي أبقت على نبض الجريمة حيا في عروق أبناء آدم ، آيسة من المفر ومن المنجى أمام حتمية وهول المصير الذي هو من صنع الانسان — الجلاد ضد أخيه الانسان الضحية — ومجسده فظاعة الأثم البشري الذي تثيره الحروب :

---

(٧٤) الديوان ١ : ١٢٧ .

(٧٥) تردد هذا الرمز ، بدلالاته القديمة ، بعد ذلك أكثر من مرة في قصائد أخرى ، أنظر على سبيل المثال : الديوان ٢ : ٤٢ ، ٢ : ٤٣٣ .

ياحبـال الجلاد لفـى على الأعـ ناق أفعـى الذنـــوب والآثـــام
انسجيها من رجـع أغنيـة الأمـ وات من لعنـة الجراح الدوامـى

اجمعيها من كل عمـــر طوتـــه كف (آريس) وهو مازال غضا
القطى لحنها من الموكب الأخـ رس مابين ثاكـــلين ومـــرضى[٧٦]

فالموقف اذن أو السياق الشعورى كان يستدعى رمزا اسطوريا بحجم آريس اله الحرب عند الاغريق ، وما يثيره من مغزى أو دلالة باعتباره ذلك الاله المتعطش دوما الى سفك الدماء ، الذي يبطش في الحروب بطشا أعمى ، وله صولات السباع الكاسرة ، ينحر ويطعن ويقتل على غير هدى ، ويرجف العدو بصوت دونه جلبة عشرة آلاف رجل يواكبه الهول عن يمينه والذعر عن شماله . وتصور الأساطير الأغريقية[٧٧] هذا الاله محاطا بحاشية من عدة آلهة وأنصاف آلهة منها اريس ERIS (الفتنة والشقاق) ومنها ديموس DEIMOS (الذعر) ومنها فوبوس PHOBOS (الرعب) ومنها اينو وكيريس KERES (القتل الوحشى والموت العنيف) ، ومقياس الشجاعة لديه يقوم على الفتك والبطش دون هوادة أو تمييز ، ولهذا لا تخاطبه الربة أثينا ATHENS الا بالغبى الأحمق ، ومن ثم كان طبيعيا أن يكون آريس مكروها عند الآلهة والبشر على السواء باعتباره رمزا مجسدا لروح الحرب والعدوان وسفك الدماء ، وبلغ من توفيق الشاعرة أن جعلت نسيج المشهد يتضمن عددا من الموتيفات أو الجزئيات الأسطورية ، من تشكيل الشاعرة ذاتها ، مهدت أو هيأت لتلقى الرمز الأسطورى ، على نحو طبيعي ومتوقع .

---

(٧٦) الديوان ١ : ٢٧٦ .

(٧٧) حول أسطورة ARES (أو MARS عند الرومان) أنظر :

New Larousse ENC. P.P. 124 - 126

Pears Enc. of Mythology and Legends P.P. 122-127

٧ / د أورورا :

من الرموز الأغريقية التي استخدمتها الشاعرة بنجاح فائق أورورا[٧٨] ، الهة الفجر (ايوس EOS) وهي الالهة التي يفترض أنها تزف الى البشر أشعة الفجر الأولى ، والى النبات ندى الصباح البازغ ، حيث تبكر هذه الغادة الوديعة الهيفاء ذات الأنامل الوردية الرقيقة والحواجب الذهبية والبشرة البيضاء كالثلج ، فتمتطى جوادها أو تعلو مركبة ذهبية يجرها جوادان مجنحان وتنطلق مبشرة بمجيء أخيها (اله النهار) حاملة قارورة فاخرة تنثر منها على الوجود الجميل الوديع ندى عذبا لتحفظ عليه رطوبته ، وهكذا تفعل كل صباح غير أن المفاجأة التي أعدتها الشاعرة ـــ بذكاء شديد ووعى أسطورى ناضج ـــ أنها جعلت هذه الالهة تتوقف عن رحلتها اليومية ذات صباح (فلا يجيء النهار ويعم الظلام) بعد أن شاهدت في عالم الانسان « منجل الردى القتال » يحصد ـــ خبط عشواء ـــ الأرواح والأحلام في الفجر ، فانبترت الحان الحب حينئذ قبل أن يلمسها أصبع الهوى المسحور ، وقد دفن الموت خلف أهداب العيون الظمأى للضياء كل أغنيات اللون والشعور ، وانطوت الأكف قبل أن تحرك الطموح ، وجف نبض القلوب الصبية من الجمال والحق والخير ، ومات الشوق، كل الشوق الى المستقبل :

وأطـــلت الهة الفجـــــر أورو	را على المشهـد المثير الرهـــيب
لحظـة ثم أطبـق الأمس جفنيـــ	ـــه على الحاضر المقيت الجديب[٧٩]

وهكذا فجعت هذه الالهة الرقيقة التي تبشر بالحياة والضياء بما يفعله الموت في الانسان ، سواء أكان من صنع الانسان أم الآلهة وهالها هذا المشهد الرهيب الذي أطلت عليه ، فقفلت مذعورة ، لتعود الى أخيها (اله النهار) فتمنعه من المجيء ، ومن ثم فقد أطبق الأمس جفنيه على الحاضر المقيت ، ولم يعد ثمة من

---

(٧٨) حول أسطورة AURORA أنظر :

Bulfinch's Mythology, P.P. 207-209

(٧٩) الديوان ١ : ٢٨٠ .

شيء يلف الكون الا الظلم والظلام ، والجدب والفناء والقبح والبشاعة يصنع الحاضر والمستقبل ... ولم يعد ثمة أمل في العثور على سعادة أو سلام .

٧ / هـ السيرين :

حين أيست الشاعرة من العثور على السعادة في مختلف البيئات والطبقات ، مع يقينها بوجودها ، ولكن أين هي ، وكيف السبيل اليها في عالم تكتنفه كل هذه الشرور واللعنات الأبدية وكان هذا هو السؤال الذي ختمت به الشاعرة توقيعه « نداء الى السعادة » في هذه الصورة الشعرية ، صورة ١٩٥٠ ، وكيف أن مئات الباحثين عن السعادة قد أخطأوا ـــ من ثم ـــ السبيل اليها ، فراحوا يبحثون عنها في كل مكان ، في زوايا النفوس المظلمة ، وفي الدروب الدكناء ، وحتى عند « السرنات أو السيرين » رغم فداحة الثمن (اللاعودة) وبشاعة العدوان ، فكان أن استلبت كل قوى الشر السعادة وأضحى العثور عليها سرابا :

في خفايا مغمورة، عنكبوت الـ شر ألفـــى فيها سريـــرا مريحا
وركاب (السيريـن) آوت اليها والثعـــابين أثقـــلتها فحيحـــا[٨٠]

والذي يعنينا هنا هو أن استخدام الرمز الأسطوري كان موفقا ، فقد تركت جزرها الأسطورية لتعيش في نفوس القوى الشريرة . والسيرين أو السرنات الفاتنات الساطيات في الأساطير الاغريقية[٨١] طائفة من الجن (عرائس الأنهار أو حوريات الماء) تسكن مجموعة جزر صغيرة مهجورة ، وتمتاز بأجسام العذارى الحسناوات وقوائم الطيور وأجنحتها وأذيال الأسماك وزعانفها وتتمتع هذه الجنيات بأصوات عذبة رخيمة ، تأخذ بمجامع القلوب وتسيطر على الألباب ، فيستسلم سامعها اليها ، فتأخذه الى مراتع غناء ومغان .

---

(٨٠) الديوان ١ : ٣٢٥

(٨١) حول السرنات أو السيرين SIRENS أنظر :

- Tales of Troy and Greece by Andrew lang, P.P. 130-131
- Bulfinch's Mythology, P.P. 242-243
- New Larousse Enc. P.P. 147-148

فيحاء حتى يترنح ويذوب فيسلو الحياة كلها وعندئذ تأتي تلك الغانيات أو الحوريات الفاتنات وتمتص دماءه وتغتذي بلحمه ، وقد ألفت تلك السرنات الجلوس على صخور الساحل واصطياد الملاحين بعذوبة أغانيهم الشجية (ودورهن في الأوديسا معروف ، إذ كن يغنيين ليسحرن أوليس Ulysses) وهو نفس الدور الذي تلعبه القوى الشريرة للقضاء على الراحلين بحثا عن السعادة ، الأمر الذي استدعى وجود هذا الرمز الأسطوري ، على نحو تلقائي في هذه التوقيعة ، وكشفت لنا عن مدى يأس الشاعرة من العثور على السعادة ، على الرغم من يقينها ــ ابان تلك المرحلة ، سنة ١٩٥٠ ــ بوجودها !

٧ / و ديمتير :

رأينا من قبل أن الشاعرة تؤثر أحيانا أن تتعامل ــ لأكثر من سبب ذكرناه ــ مع الرمز الأسطوري ، تعاملا غير مباشر ، فلا تذكر اسمه، وتكتفي بوظائفه ودلالاته ، على هذا النحو :

وسواهـــم يظنها ربــه الريـــ ف وبنت الذرى وأخت الوهاد
ليس يروى احساسهـا غير جو أثقـلت عطـره أغـــاني الحصاد(٨٢)

فالشاعرة ــ في مجال البحث عن السعادة ــ توقعت أن تجدها في الريف ، حيث توهم البعض أنها كامنة عند ربه الريف ، وهي هنا ليست الا ديمتير(٨٣) (الأرض ــ الأم) وهي الهة متعددة الوظائف ، فهي الهة الخصب والهة الأرض والهة الزرع والضرع والاخضار والاثمار والحبوب وكل ما تؤتي الأرض من بركات وخيرات ، فهي الربه المشرفة على كل ثمار الأرض وغلالها ، وهي الربة التي تحمى الفلاحين وتصون جهودهم وعرق جبينهم وهي تنمى مواسمهم

---

(٨٢) الديوان ١ : ٣٢٢ .

(٨٣) حول DEMETER أنظر

- Mythology by Edith Hamilton, P.P. 49-54

- New Larousse Enc. 150-155

وتحفظها الى آن الحصاد ، وهي تظهر دائما مع ابنتها كورى واسمها الشائع برسيفونيا Persephone الهة الفلاحة والحصاد . وقد أحب الاغريق تلك الالهة الأم ، ورأوا في عطفها حنان الأمهات ، لكن هذه الالهة الأم سرعان ما فقدت سعادتها منذ أن اختطف بلوتو رب العالم السفلى ابنتها لتعيش معه في عالم الموتى ، ومنذ ذلك اليوم لم تعرف ديمتير طعم السعادة الا حين تعود اليها ابنتها فترة محددة من العام سرعان ما تختفي بعدها ، ليحل محلها الجدب والمحل ، وهكذا افتقدت ربة الريف سعادتها الأبدية ، وظلت ـــ في الأساطير المتأخرة ـــ تعيش مأساتها المتجددة سنويا ، كما أصبحت برسيفونيا تمثل الروح المودعة في القمح والحبوب تجيء بمجيئتها وتختفى باختفائها في العالم السفلى عالم الموتى ، قد تسعد الأم لمجيئها ولكنها أضحت سعادة مؤقتة أو زائفة ، اذ سرعان ما تفتقد ديمتير ابنتها ، فتفتقد معها كل معاني السعادة وأسباب الحياة ، وهذا يعني أن السعادة التي توقعت الشاعرة أن تعثر عليها في الريف هي سعادة زائفة أو مؤقتة سرعان ما تختطفها قوى الشر ، وان كان لا أمل في عودتها هذه المرة ، اتساقا مع رؤيتها الفكرية آنذاك .

٧ / ز أسطورة نهر النسيان :

أفردت الشاعرة توقيعة كاملة (قصيدة فرعية) في مطولتها الشعرية تحت عنوان « اسطورة نهر النسيان » وذلك في صورة ١٩٤٥ ، ويمكن القول بأن أفضل توظيف للرموز الأسطورية التي حفلت بها هذه الصورة ، قد تحقق في هذا الرمز ، اذ تجاوزت به الشاعرة حدود الاستخدام اللغوى أو البلاغي (التشبيه والاستعارة) الى الاستخدام الفني الصحيح الذي يأتى اثراء للسياق الشعورى وللتجربة الشعرية بما يفجره من مشاعر ومعان ، كما تجاوزت به حدود الدلالة الحرفية الى حد التحوير أو التطوير الكاشف عن وعى اسطوري عند نازك ، يتمثل في قدرتها على انتقاء ما تشاء من عناصر الاسطورة ورموزها ، بمقدار ما تضيف اليها . ولقد سبق أن ذكرنا ان هذه الصورة الشعرية ، صورة ١٩٤٥ التي تحمل عنوانا رئيسيا هو « مأساة الحياة » تمثل

ذروة اليأس والتشاؤم وسوداوية الرؤية ، كما تمثل ذروة ايمان الشاعرة ـــ آنذاك ـــ بمأساوية الحياة وعبثية الوجود العاجز ـــ في المكان والزمان ـــ عن تحقيق السعادة ، مادامت قوى الشر الوحشية هي التي تحكم هذا العالم . وأمام بشاعة المصير الانساني ـــ كما صورته الشاعرة ـــ ماضيا وحاضرا ومستقبلا ، لم يتبق لديها من أمل الا أن تنسى هذا الواقع التعس والمصير البشع ، ولم يعد لديها من أمنية الا أن تعب من « نهر النسيان » وهكذا كان استدعاء هذا الرمز طبيعيا وموفقا ، حين تمنت ان تكون هذه الأسطورة عن نهر النسيان أو نبع ليثا Lethe واقعا ملموسا أو حقيقة قائمة ، وليس حلما أو أسطورة حتى يتاح لها أن تعب منه ما تشاء وما تستطيع بحجم احساسها المأساوي بالحياة وليكون بمقدورها أن تهرب وأن تنسى « ماكان أو مايكون » :

ليت نهر النسيـــــان لم يك وهما صورتـــه أحلامنــــا لأسانـــــا
ليتـــه كان، ليت أخبـــاره حق لنـــنسى ماكان أو ما يكـــــون
ونعيش ـــ الأحرار ـــ من قيد بلوا نا، ويعفـو عنـا الغـــد المجنـــون

ومن المعروف في الأساطير الأغريقية أن Lethe أي النسيان مجسدا نبع من ينابيع العالم الآخر ، كان يشرب منه الموتى لينسوا « ماكان » من أمرهم بالحياة الدنيا ، وفي أقوال الفلاسفة الذين أخذ عنهم أفلاطون آراءه أن الأرواح في العالم الأول تحت الأرض ، قبل أن تتجسد في الوجود الأرضي أو الدنيوي كانت تشرب من نبع ليثا هذا ، فتنام ذاكرتها وتنسى ما شاهدته في العالم السفلى ، وفي الشعر اليوناني نجد أن ليثا أو النسيان كانت أختا للموت وأختا للنوم.[٨٤] وسواء أكان المقصود هو نسيان عالم الموتى أو نسيان عالم الاحياء ، عند مغادرة أي من العالمين ، فان الشاعرة تتمنى أن يكون هذا النهر أو النبع حقيقة ، وأن يكون الارتواء منه حقاً للأحياء ـــ وهم أحياء ـــ لا لنسيان « ماكان أو ما يكون » فحسب ، بل حتى يكون بمقدور الانسان الشاعر أن « يتطهر » بمائه « الأسود » ! وحتى يتطهر الوجود أيضا :

---

(٨٤) حول نبع ليثا أو نهر النسيان أنظر Bulfinch's Mythology P.P. 271-273
New Larousse Enc. P.P. 165-166.

يا ضفاف النسيان، ياليت هذا الـ موج يطغى على الوجـود الحزيـن
يغسل الاثم والدمـــوع ويــأسو كل جرح في قلبـــه المطعـــون

وبذلك يمحى شقاء الانسان ـــ الشاعر في العيش ، كما يمحى شقاؤه في الموت ، وفي ظلام الحياة :

ألم العـــيش يا ضفـــــاف قوى وشقـاء الممـات أقـــوى وأقسى
في ظلام الحيـــاة نضطـــرب الآ ن ونفنـى عمـا قليـــل ونـــنسى

وهذا يعني أن نهر النسيان لم يعد رمزا لنسيان الماضي ـــ كما هو الحال في الأسطورة القديمة ، ولكنه أصبح عند الشاعرة رمزا للهروب أو نسيان الزمن الماضي والحاضر والمستقبل ، اتساقا مع رؤيتها الشعرية التي تؤمن باستحالة تطهير هذا الوجود البائس أو المأساوي مما ألم ويلم به .

٧ / ح الأوليمب :

في أحيان نادرة تعاملت الشاعرة ، مع بعض الأمكنة الأسطورية الشائعة عن الأغريق ، وأشهرها بالطبع ذرى الأوليمب ، أعلى جبال اليونان كلها وأكثرها ضخامة وأطولها امتدادا ، ولهذا كان الاغريق يعتقدون بأنه مسكن آلهتهم ويسمونه مجمع الخالدين[٨٦] ، فتقول الشاعرة في توقيعه « يوتوبيا الشاعرة » ضمن صورة ١٩٥٠ :

كنت عرشي بالأمس كنت لى الأو لمب والآن لم تعـــــد غير تل
كان في هذه الرمــــال وجـــود شاعـــرى يلفـــه ألـــــف ظل[٨٧]

وعلى الرغم من أن التوظيف الأسطوري لهذا الرمز لا يعدو أن يكون تشبيها ، فانه قد كشف عن تلك الهوة النفسية الضخمة عند الشاعرة بين أحلام الطفولة ، وواقع الحياة المر ، حين دخلت تجربة الحياة العملية وأفاقت

---

(٨٥) الديوان ١ : ١٨٥ ـــ ١٨٧ .

(٨٦) حول جبل الأوليمب Olympus أسطوريا أنظر : New Larousse Enc. P.P. 95-98

من أحلام الطفولة العذبة ، وتكشفت لها الحياة حينئذ ، عما تنطوي عليه من آثام وشرور .

٧ / ط ربات الشعر وديانا ونارسيس وميدوزا :

قبل أن نواصل التمثيل لبعض الأساطير الاغريقية التي استلهمتها الشاعرة ، فإن ثمة عدداً من الرموز الأسطورية الاغريقية التي اتكأت الشاعرة عليها في عدد من القصائد الأخرى ــ غير المطولة الشعرية بصورها الثلاث ــ وقبل أن نقف على كيفية هذا الاستخدام ، فانه يلاحظ أن هذه القصائد تعود في زمن ابداعها الى ما بين سنوات ١٩٤٥ ــ ١٩٥١ ، وهذا يعنى أن استخدام هذه الرموز يعود الى فترة مبكرة من حياة الشاعرة ، أي قبل أن تستكمل أبعاد الوعى الاسطوري ، على نحو يتيح لها أفضل أسباب التوظيف الأسطوري كما ينبغي أن يكون فنيا وفكريا ومن ثم فسوف يلاحظ الباحث أن استخدام الشاعرة للرموز الأسطورية ابان تلك المرحلة لا يعدو أن يكون استخداما لغويا أو بلاغيا ، لا يثرى لوحاتها أو تجربتها الشعورية بأكثر من تشبيه هنا واستعارة هناك ... ففي قصيدتها « بين فكي الموت » التي نظمتها سنة ١٩٤٥ وهي مصابة بحمى شديدة تقول :

وستمحو الأيام ذكرى فتاة شغفتها الهة الشعر حبا[٨٨]

فالشاعرة هنا تؤمن بالهة الشعر الاغريقية ، دون ذكر لاسمها ، أو تفسير لها ، مما يجعل المتلقى حائرا بين عدد من التفسيرات ــ بسبب تطور وظائف الالهة الأسطورية بمرور الزمن ــ فقد يتوقع المتلقى أن الشاعرة تعنى الخاريتيس CHARITES وهن أرباب الشعر أو أرباب القريض GRACES ويمثلن السحر والرشاقة في الطبيعة والحياة والفكر والخيال ، ومصدر الحكمة والجمال والمجد ، وربما تعنى الشاعرة ربة ايقاع الشعر الغنائي وعروضه ، وحينئذ يكون

---

(٨٧) الديوان ١ : ٢٥٥ .

(٨٨) الديوان ١ : ٤٩٧ .

الرمز هو MUSE[٨٩] احدى ربات تسع كان اليونان يعتقدون أنهن يلهمن الفنون والآداب ، ولعل هذا هو الأرجح ، وأيا ماكان الأمر فالاستخدام الأسطوري هنا لا يعدو أن يكون استخداما لغويا ...

وفي قصيدة « يوتوبيا الضائعة » التي نظمتها الشاعرة سنة ١٩٤٨ ترددت أسماء عدد من الرموز الاسطورية مثل ديانا ونارسيس Narcissus وأبولو (وقد عرفت بهم الشاعرة لأول مرة في نهاية ديوان شظايا ورماد) ، وتبدو سذاجة الاستخدام آنذاك في حشد الرموز الأسطورية ، أكثر مما تبدو في محاولة اثراء اللوحة الخاصة بيوتوبياها ، مثل قولها :

وحيث ديانـــا تسوق الضيـــاء ونارسيس يعبـد في الشمس ظلـه[٩٠]

أو قولها « وحيث يعيش أبولو الرقيق »[٩١] اذ أنها تستخدم هذه الرموز بدلالاتها الأسطورية القديمة دون أن تترك في نفس المتلقى أي أثر شعوري ذي بال.

ولكن الشاعرة ، في قصيدة « أسطورة عينين » التي نظمتها سنة ١٩٥١ تكون قد تمكنت — كما رأينا من قبل — من أسباب الوعى الأسطوري وأسلوب توظيفه ، ومن ثم فانها في مجال حديثها عن فتنة العيون وجمالها الخارق ، استدعت اسطورة عيون ميدوزا[٩٢] لتفجر من خلالها أكبر قدر من التأثير النفسي ، ولكن عيون ميدوزا تجمع الى جانب جمالها الخارق سحرا خارقا قاتلا (الجمال والشر) فان الشاعرة تعمد الى تحوير الرمز وانتقاء ما يناسبها ، وذلك حين أرادت تجسيد أسطورية تينك العينين الفاتنتين أو الساحرتين ، فوصفتهما بأنهما :

عينا (مدوزا) أفرغ الساحـرون مافيهمـــــا من قوة قاتلــــــة[٩٣]

---

(٨٩) حول هذه الربات جميعا أنظر : New Larousse Enc. P.P. 118-121, 132

(٩٠) الديوان ٢ : ٤٠ .

(٩١) الديوان ٢ : ٤٢ .

(٩٢) حول Medusa أنظر : Bulfinch's Mythology, P.P. 116-117

(٩٣) الديوان ٢ : ٣٦٦ .

وهذا يعنى أن الشاعرة أصبحت ـــ بوعيها الأسطوري الناضج ـــ قادرة على الانتقاء والتوظيف الصحيحين .

٧ / ى أساطير بلاوتس وفلكان وميداس :

مر بنا من قبل أن توظيف الأساطير عند نازك الملائكة في صورة ١٩٥٠ ، كان توظيفا ناجحا ، تجاوزت به الشاعرة ، سذاجة التوظيف في صورة ١٩٤٥ فكريا وفنيا ، ومن مظاهر هذا النجاح أنها تجاوزت التوظيف الحرفي ـــ بدلالاته القديمة ـــ الى التوظيف الفني ـــ بدلالاته المعاصرة ـــ كما أنها تجاوزت استخدام الرمز الى استلهام الأسطورة كاملة ، كما أنها ـــ بهذا الاستلهام ـــ تجاوزت التوظيف البسيط الى التوظيف المركب ، فهى لم تستلهم أسطورة واحدة ، في كل موقف ، ولكنها استلهمت عددا من الأساطير ، تنتمي الى عدد من الأساطير ، اختارتها بعناية فائقة ثم صاغتها جميعا في توقيعة مستقلة هى « صلاة الى بلاوتس » في صورة ١٩٥٠ ، عالجت فيها أسطورة بلاوتس ، وقد استعانت في هذه المعالجة بعدد من العناصر الأسطورية والحكايات الاغريقية والرومانية الأخرى ، فضلا عن تلك « الأجواء » الأسطورية التي أخذت تشيع في النص كله وفي أسلوب المعالجة . وأهم هذه الأساطير ، أسطورة بلاوتس وأسطورة فلكان ، وأسطورة ميداس ، وقد نجحت الشاعرة في الربط بينها جميعا بخيوط فكرية ونفسية مشتركة ، تحقيقا لما تطمح اليه من تشكل رمز أو بناء أسطورى مركب ، هو قوام التجربة الشعرية في هذا النص ، ويتميز هذا البناء الجديد ، بحرية انتخاب أو انتقاء أو تحوير أو تطوير ما تشاء من عناصر وشخوص وأحداث ووقائع ورموز وأجواء ودلالات وتداعيات أسطورية ، رأت الشاعرة ، أنها تصلح لصياغة التجربة وتشكيل بنية الأسطورة ـــ القصيدة .

أول هذه الأساطير التي استلهمتها الشاعرة في هذا النص أسطورة بلاوتس ، اله الذهب ، أو بلوتو أو بلوتون أي « الغنى أو الثرى » ومن المعروف أنه أيضا لقب ملك العالم السفلى في الأساطير الاغريقية ، وان اسمه اقترن دائما بعالم

الموتى هاديس أو هيدز Hades تحت التربة ، فهو رب العالم الآخر ، ودولته هي دولة الظلمات وأنه كان في الأصل ربا من أرباب الزراعة قبل أن تنفصل — بتقدم الحياة المدنية — عن الهة الريف وأصبح يمثل الثروة أو الغنى بوجه عام (على اعتبار أن التربة هي مصدر الغنى أو الثراء) وقد صور الخيال الشعبي بلوتوس أو بلوتو في صورة اله أعمى لأنه يرزق الاخيار والأشرار على حد سواء .(٩٤)

وتبدأ توقيعه « صلاة الى بلاوتس » بالحديث عن أنماط من الباحثين عن السعادة في الغنى أو الثراء المادى ، ولو كان ذلك « فوق أرض من الابر في دياجير الانين » لاسترضاء هذا المعبود الذهبى ، وقد مضوا جميعا لاهثين الى أقصى حد في « صراع مع الردى » بغية الفوز برضاء هذا الاله الرهيب :

رن في أفقنـــــــا صدى من رنين اسمك الأحب
فمضينـــــــا الى المدى في صراع مع الـــــــردى
اســـم معبودنـــا الذهـــب

وقد يمم الجميع — نحو الشرق — بحثا عن المنبع المزعوم ، منبع الذهب ، ليتبتلوا في معبد هذا المعبود القديم الجديد ، وقد ضللتهم جميعا اسطورة نهر التبر (لعله نهر باكتولوس كما سنرى وشيكا)

ضللتهم أسطورة عن مكـــان خلف بعض الجبال في حصن واد
حيث يجرى نهر من التبر مسحو ر طوت سره صخـور الوهـاد
قطعة منـه تمنـح الكـــف لمسا ذهبـى التـــأثير في الأشيـــاء
والزهـور التـي تحف بشطيـــه شظايـــــا كواكب بيضاء(٩٥)

ولكن أين يقع هذا الوادى الذي هرعوا اليه يتقاتلون ، وهم « يجرون قيودا من الرغاب الثقال » :

---

(٩٤) حول Pluto أو Pluton أنظر : Pears Enc. P.P. 186-188.
New Larousse Enc. P.P. 164-166.

(٩٥) الديوان ١ : ٣٢٧ — ٣٢٨ .

في سكـــون يلـــوذ كل بسر ذهبـي الـــوشاح والتلويـــن
حالما في الظـــلام بالجدول المو عود في عاصف عميـق الحنين

انه واد أسطورى صنعه الانسان المريض في خياله الموهوم ، في قلعة مسحورة في مكان خرافي :

من خيالاتـــه يصوغ الأفـــــ ق قلاعـــا فضيـــة الأبـــواب
وبـلادا وديـانها تنـبت التبـــ ر مكـان الأشجـار والاعشاب
ومكـان الغـراس تسرح أطيـا ر رقـــاق تبريـــه الألـــــوان
ومكـان القطيـع تحيـا وعـــول مترفـــات فضيـــة السيقـــان
في خفايـا هذا المكـــان الخرافي أساطير قلعـــة منسحـــــورة
من تراث الاغريق شيدها (فلـ كان) سرا في أعصر مطمــــور

ان هذا التشكيل الأسطوري الرائع الذي رسمته نازك ، استدعى ، استدعاء طبيعيا رمزا أسطوريا آخر ، حين شرعت تصف هذه القلعة المسحورة وصفا يليق بها فقالت أنها من صنع هيفستس اله النار والصناعة في الأساطير الأغريقية وان كانت الشاعرة قد آثرت اسمه الروماني فولكان[٩٦] وقد انتشرت عبادته في المناطق البركانية في آسيا الصغرى قبل أن تنتقل مراكز عبادته الى اليونان عن طريق جزيرة ليمنوس البركانية ، وقد أصبح في الأساطير الاغريقية حداد الآلهة واله الحدادين ، ومن صفاته أنه أعرج ، ويعود السبب في ذلك الى أمه هيرا حين ألقت به وهو رضيع من ذرى السماء الى الأرض لأنه كان شائه الخلقة دميم الشكل بشع المنظر وقد التقطته جنيتان وعالجتاه وعالتاه وخبأتاه في كهف مظلم سحيق في أعماق المحيط ، فلبث في كهفه تسع سنين يصوغ للجنتين العطوفتين عقودا من الذهب وتيجانا وقروطا وأساور وغيرها من أصناف الحلى المختلفة ، ثم صنع لأمه عرشا من النضار وتصالح معها بعد ذلك وحماها من طغيان أبيه زيوس ، فما كان من الأب الا أن ألقى بابنه في الفضاء فسقط في

---

(٩٦) حول Hephaestus أو Vulcan أنظر Pears Enc. P.P. 189-191
Mythology by Edith Hamilton P.P. 34-35

جزيرة ليمنوس وتهشمت عظامه ولكن سكان هذه الجزيرة عالجوه وجبروا كسوره ، غير أن العرج لازمه منذ ذلك الحين ، وروعة الصناعة هي اختصاصه الأول ، وقد بلغ من اتقانه فن الصناعة حدود الابداع والاعجاز ، ولهذا لم يكن ثمة أبرع منه — عند الشاعرة — في بناء قلعتها الأسطورية أو السحرية ، وهو الاله المكلف بصناعة الأشياء السحرية ، انه هو الذي بنى القصور المنيفة لآلهة الأوليمب ، وكانت من الفولاذ والشبه النقى ، وقد رصع تلك الأبنية الفخيمة بالذهب والحجارة الكريمة ، وهو أيضا الذي أهدى الآلهة عروشها العسجدية وأشياء أخرى عجيبة وسحرية ، وقد ساعده في ذلك صنّاعهُ المشتغلون معه الذين يعرفون بجماعة السيكلوبس Cyclopes (وهي مخلوقات شائهة يمتلك كل واحد منها عينا واحدة في وسط رأسه) وعلى الرغم من أن هذه القلعة المسحورة ، في الأعصر المطمورة في المكان الخرافي قد بناها فولكان ، فان نازك تعيد بنيان هذه القلعة وأبراجها على نحو مختلف نوعا ما ، اذ تستعير بعض مكوناتها من أكثر من مكان ، ومن أكثر من حضارة (= المصير الواحد) وتعهد الى عرائس الماء أو الحوريات بتزيينها — وليس الى السيكلوبس الشائهة — بلآلىء البحار التي جمعتها هذه العرائس من بحر مطلسم بالأسرار ، وأن أبوابها الضخمة — التي يقبع خلفها أروع سر — نزعت من قصر سميراميس في ليل بابل ، وأن قبابها الضخام من خشب الجوز من شعاب الهند ، غير أن هذه القلعة الضبابية لا يدرى مكانها أحد ، حتى رواه الألغاز والأحاجى :

هذه القلعة الضبابية الشكـ ـل اليها يضيع خطو السارى
ليس يدرى مكان سلمها العا لى رواة الألغاز والأخبار[97]

ان هذه القلعة موجودة ، ولكن مكانها مجهول ، تماما كالسعادة التي آمنت الشاعرة بوجودها ، وراحت تبحث عنها ، ولكن أين هي وكيف السبيل اليها ؟ هذه هي القالة الفكرية أو القضية المحورية التي راحت الشاعرة تعالجها في صورة ١٩٥٠ .. أو أغنية للانسان — ١ .

(٩٧) الديوان ١ : ٣٣٠ — ٣٣٢ .

ان هذه القلعة الأسطورية لا يعرف مكانها سوى اثنين ، احدهما فلكان الأعرج ، ذلك الصانع المبدع . والآخر ساكنها الوحيد بلاوتس أو بلوتو اله الذهب ، ذلك الكفيف العاجز ، ولكنهما عند الشاعرة رمز لكائن واحد ، دميم الخلق والخلق وغريب الطباع ولا بصر له ولا بصيرة ، ومن سخريات القدر أن هذا الاله الشائه الذي لا منطق له ولا حكمه هو الذي يمتلك الكنوز والثروات ، ويهبها بغير حساب أو تمييز لمن يشاء سواء أكان شيخا بخيلا أم قاتلا سفاحا أم غلاما مجهولا :

ليس يدرون كيف يبلغها سا كنها الصامت الغريب الطباع
ذلك الأعرج البطيء الخطى يسـ بقه النمل ــ ان مشى ــ والافاعى
ذلك العاجز الكفيف الذي يمـ نح من لا يرى كنوزا ضخاما
ليس يعنيه أن يسلمها شيـــ خا بخيلا أو قاتلا أو غلامـــا

وتمضى الشاعرة في بناء هذا التشكيل الخرافي أو الأسطوري ، فنعرف أن ذلك الأعرج الأعمى يصعد قلعته بواسطة سلالم سحرية مجدولة من شعر جنية يأويها بين جدران قصره ، وهو شعر قد باركته آلهة الأوليمب ، فنما كالحياة ثرا غزيرا أبدى المسيل كالأبدية ،، كما نما كالضياء ، كالبحر ، سحيق السواد دون انتهاء ، لو أرادت ، فان بمقدورها أن تشد به القمر النائى الى الأرض ، ومن ثم فهى ترسله كل مساء ليتسلق عليه ساكن القصر العالى حين يأوى اليه (كما يأوى المارد في الحكايات الخرافية) ، فهل بمقدور تلك الجنية أن ترسل جديلة من جدائلها السحرية لترفع اليها عشاق الذهب البراق والثروة :

ارسلى يا طويلة الشعر يا سمـ راء احدى الجدائل المسحورة
وارفعى الهائمين بالذهب البرّ اق من هذه الوهاد الـــكسيرة

وعلى الرغم من أن هذا « المطلب » عسير المنال ، فانه ـــ لو تحقق ـــ لن يجلب السعادة ! فهذا هو درس الحياة التي تحفظه جيدا هذه الجنية ، وطالما شاهدته ، وشاهدت ضحاياه ، ولهذا فان عليها أن تطل من علياء قصرها ، الى جموع الهائمين بالذهب البراق الذي يقفون في الوهاد ، ويطمحون في الصعود

الى تلك القلعة لتقص عليهم بعضا من حكايات هؤلاء الضحايا الذين هاموا بالذهب :

أو أطلي يوما بوجهك، بالفتـ نة والصمت في مدى أحداقك
وأعيدى على الجموع أقاصيـ ص الهالكين من عشاقك

وليس ثمة قصة أو أسطورة ـــ في التراث الاغريقي كله ـــ يمكن ان تحكيها لنا تلك الجنية ـــ الراوية أو الشاهدة ـــ أعظم من قصة ميداس ، عابد أو عاشق الذهب ، وقد ساقته شهوة الذهب العمياء الى أن يفقد أعز ما يملك في الحياة وهي ابنته (هي هنا رمز للسعادة) في مشهد مأساوى دال . ولاسطورة ميداس عدد من الروايات ، منها أن حديقة له كان قد تعود أن يرتادها بين الحين والآخر صطر Satyr (وهو تيس من التيوس الخرافية) ، فثمل ذات يوم ، فأواه ميداس وعامله برفق ومروءة ، فعلمه هذا الصطر حكمة مؤداها « أن الحياة تكفير وأن ميلاد الانسان كارثة » ولما كان هذا الصطر حيوانا أثيرا لدى ديونيزوس ، رب الخمرة ، فهو مربيه ، فأراد هذا الاله أن يكافىء ميداس على صنيعه ، ووعده أن يحقق له أمنية يريدها ، ثم خيره ، فاختار ميداس أن يستحيل كل ما يلامسه الى ذهب (معشوقه ومعبوده الأوحد) فكان له ما أراد ، واستحال كل ما يلمسه الى ذهب نضار ، بما في ذلك الطعام والشراب ، غير أن المأساة بلغت ذروتها عندما راحت ابنته تشكو له ما حدث لحديقتها (حيث تحولت الورود الجميلة الى ذهب بارد) فأراد أن يواسيها ويخفف عنها ، وأن ذلك كله انما هو من أجلها ، وفي غمرة ذلك مضى يربت عليها ويقبلها ، فاستحالت ـــ فجأة ـــ الى تمثال جامد من الذهب البارد ، فأسقط في يده ، وشق عليه الأمر ، وأحس أنه خسر كل شيء . وأنه ضيع أجمل مافي الوجود ... ومن الطريف أن ثمة أسطورة أخرى ترتبط بميداس ، تهدف الى بيان أن عشقه للذهب كان قد أعماه عن الحكمة السابقة التي تعلمها من الصطر « ان الحياة تكفير وأن ميلاد الانسان كارثة » ولم يفهم مغزاها بسبب غبائه . وتقول الأسطورة أن ميداس جلس ذات يوم يقضى بين أبولو وبان Pan ليحكم أيهما أعظم في فن الموسيقى (العزف على المزمار) ولما

حكم ضد أبولو ، غضب هذا الاله وحنق عليه وأعطى ميداس هذا الملك المغفل أذني حمار ، فسترهما ميداس بقبعة كبيرة ولم يَدْربه أحد سوى حلاقه ، ولهذا فقد فرض عليه الملك ــ تحت طائلة التهديد ــ أن يحتفظ بهذا السر ، دون أن يبوح به ، حتى ضاق صدر الحلاق ، فهرب الى أحد الحقول ، حيث حفر حفرة على ضفاف نهر ، وباح بسره للأرض فنبت نبات القصب في تلك الحفرة وراح يردد كلما هزه ريح : ميداس الملك ذو أذني حمار ، واذ شاع سره على ذلك النحو شرب من دم الثور وانتحر .

استلهمت الشاعرة الرواية الأولى دون الثانية من أسطورة ميداس ... مع ما بينهما من ترابط وظيفي يثرى الرؤية الموضوعية في النص . وذلك حين طلبت من الجنية السمراء ذات الجدائل المسحورة أن تقص على الجموع أقاصيص الهالكين من عشاق الذهب ولا سيما ميداس :

حدثيهم عن ذلك الملك الغا　　بر ميداس كيف كان مصيره
أين ساقته شهوة الذهب العمـ　　ياء ماذا جنى عليه غروره

لقد جن بالتبر ، ولم يعد يرى أو ويثيره في الوجود من شيء غيره ، فما عاد البحر مثيرا لحبه ، وأصبح اخضرار الجبال يؤذى روحه ، والزهور لا تروى ظمأه اللاهب . وبات الذهب الوهاج يدفع أحلامه الى ألف تيه ، وود لو حول الخدود وأهداب العيون الكحلاء تبرا حتى المشاعر الانسانية النبيلة تمنى أن تكون كذلك :

والشفاه الحواء ينضح منها الد　　فء كم ود لو تحولن سرا
ذهبا تجمد الشفاه عليه　　قبلا كالرخام يقطرون تبرا

وتتحقق الأمنية الخارقة ، فبينما كان يتعبد الى معبوده الذهب كل ليلة « في انفعال جنوني » في قبو قصره الذي لا يعلم بسره أحد ، ويكدس فيه ما استطاع جمعه من ذهب ، حدث أن اخترق جدار القبو فجأة « صبى من عالم الأطياف » في تصور الشاعرة (هو في الأسطورة ديونيزوس) فكان أن جفل ميداس ومات البريق في عينيه وتحشرجت صرخة مذعورة على شفتيه ، غير أن

هذا الطيف أو الوافد المجهول سرعان ما هدأ من روعه وأخبره أنه « رب التمنيات » الذي « يملك تحقيق كل حلم جميل » وأن على ميداس أن يتمنى ، وهل ثمة أعظم من تحقيق حلمه الكبير في الذهب فهذه هي السعادة القصوى الذي ظل عمره يحلم بها كتلك السعادة أو النعيم الذي راح يسيطر على قلب « رحال السنين » وقد أتاه « حلم العودة » قال ميداس محددا أمنيته :

أعط هذه اليد المشوقة لمسا ذهبيا وقوة من سحر
دع ذراعي لا تمسّان الا لتعيدا الأشياء عالم تبر

ويتحقق الحلم المجنون ، ويصبح واقعا ! ولكن أي واقع هذا :

ايه ميداس ، أيها الملك الأحمـ ق ، ماذا جنيت؟ أي غرور
ارقب الآن مطلع الفجر وانظر كيف عقبى خيالك المغرور
في غد تستحيل أشجارك الحيـ ـة تبرا تعافه الأنداء
وسواقي المياه تجمد صفرا ء كصحراء جف فيها الماء

وكان طبيعيا أن يتحول كل شيء جميل في الوجود الى جماد ذهبي بارد كالصخر . وتبلغ الحكاية المأساة ذروتها عندما تأتى ابنته الوحيدة ، حزينة باكية ، تشكو إليه ما حدث من تحول في زهور حديقتها الجميلة ، فأراد أن يخفف عنها بقبلة أبوية فاذا بها تتحول الى تمثال من الذهب ، لا روح فيه ولا حياة ...

و (نهاوند) بنتك العذبة الجذ لى ستغدو في لحظة تمثالا

وبضياعها أسقط في يده ، وضاعت منه السعادة الى الأبد .. على هذا النحو الأسيف :

هكذا تنتهي خيالاتك التبـ ـرية الصفر للأسى الأبدى
فاشرب الآن خمرة الندم البا رد واسكر بحلمك الذهبي

وكان طبيعيا أن تتوقف الشاعرة عند هذا الجزء المأساوى من أسطورة ميداس ، اتساقا مع رؤيتها التي تؤمن بأن السعادة ليست في الذهب ، على حين تمضى الأسطورة تصور ميداس وقد راح يتضرع الى الآلهة حتى يفقد تلك الهبة أو بالأحرى اللعنة التي حلت به ، فتحنن عليه الاله ديونيزوس وأمره أن يغتسل في نهر باكتولوس فاغتسل فيه ، وطفق النهر منذ ذلك الحين يزجي مياهه قصاصات من ذهب (ورماله تبرية) ، وكم كنت أتمنى أن تستفيد الشاعرة من بقية أسطورة ميداس التي جعلت منه ملكا مغفلا ذا أذنى حمار ، وبخاصة أن الشاعرة قد وصفته بالملك الغر الأحمق ، فضلا عن أن جزءا من الأسطورة ينطوى على حكمة بالغة أو مقولة أساسية وثيقة الصلة بالموقف الفكرى للشاعرة والقضايا التي كان تعالجها آنذاك ، ذلك أن ميداس بدأ حياته باحثا عن الحكمة التي عثر عليها من فم الصطر (السيلينوس) بعد أن أسكره ، وهي أن « الحياة تكفير وميلاد الانسان كارثة » ومع ذلك ــ لغبائه وغروره ــ ظن أن السعادة تكمن في امتلاك الذهب ، حتى كان من أمره ما كان ولهذا لم يكن محض مصادفة أن يكون الجزء الأخير من الأسطورة كاشفا عن هذا الغباء وتلك الغفلة ، بعد أن ضيع الحكمة ، وانتهى به المصير الى ملك ذى أذنى حمار ، يذيع خبره الى الملأ ، نبات القصب ، كلما هزه الريح ... فانتحر ، وبهذا تتجلى مأساة ميداس ، العاشق الملعون في محراب بلاوتس اله الذهب ، الذي لم تكن مصادفة أيضا أن تجعله الأساطير رب الظلمات .

ويمكن القول ــ اجمالا ــ أن هذه التوقيعة « صلاة الى بلاوتس » قد كشفت عن مدى وعى الشاعرة فكريا وفنيا بالتوظيف الأسطوري في الشعر المعاصر ، برغم أن التوظيف الأسطوري في الشعر المعاصر إبان سنة ١٩٥٠ كانت في بداياته ، فقد مزجت بين أكثر من أسطورة مزجا بارعا لا تكلف فيه ولا انفصام ، في تشكيل اسطوري جديد من صياغة الشاعرة ... انتهى بها الى تحقيق ما يسمى بالرمز الأسطوري المركب الذي يستدعى عددا من الرموز والأساطير الفرعية التي تثرى الأسطورة الرئيسية ، كما تثرى الرؤية الشعرية والقضية المعاصرة التي تعالجها الشاعرة ، ومن ثم فانه يمكن القول ، ان هذا

المنهج أو التشكيل الأسطوري في هذه القصيدة يمثل ذروة نجاح الشاعرة في توظيف الأساطير ، رموزا وحكايات ، توظيفا أدبيا ناضجا .

٨ ـــ أساطير متنوعة :

استلهمت الشاعرة أيضا عددا من الرموز الأسطورية العالمية التي تعود الى أصول أسطورية ، أو ملحمية أو دينية مسيحية وهندية ، سواء في مطولتها الشعرية أو في عدد من قصائدها التي تعود جميعا في نظمها الى السنوات ١٩٤٥ ـــ ١٩٥٠ وبعض هذه الرموز مشترك في التراث الأسطوري القديم مثل أدونيس ، وبعضها يعود الى مصادر أدبية ملحمية مأخوذة أصلا من منابع أسطورية هند وأمريكية ، مثل أسطورية هيا واثا وبعضها يعود الى أصول مسيحية مثل تاييس وأخرى تعود الى أصول هندية ، وهذا يعني أن الشاعرة حاولت أن تنوع منابعها الأسطورية منذ تعاملها مع الرموز الأسطورية .

٨ / أ ـــ أدونيس :

على الرغم من الشاعرة اتكأت على الأسطورة الاغريقية لهذا الاله ، فانه من المعروف أن أدونيس هو اله فينيقيا الممزق المبكر[٩٩] وهو ذات الاسم للاله البابلي تموز ، ولقبه أدونيس أي السيد الجليل ، وهو حبيب عشتار ، الهة الأرض والأخصاب ، ثم انتقلت عبادته الى اليونان وأوروبا في القرن السابع قبل الميلاد وأصبح في الميثولوجيا اليونانية ذلك الاله الشاب الجميل الذي عشقته أفروديت وقتله خنزير برى عندما كان يصطاد في الجبل فتوسلت أفروديت الى أبيها زيوس ، رب الارباب أن يرد اليه الحياة ثانية ولكن بلوتو اله هيدز أو هاديس (العالم السفلي ، عالم الموتى) رفض أن يعيد هذا الجمال الى الأرض ، فاتفق زيوس معه

---

(٩٩) من المعروف أن اسم Adonis مشتق من الكلمة السوريانية Adon أي لورد Lord أو السيد الشريف my master ، أنظر بشأنه :

The Nature of Greek Myths by Kirk, P. 234

Pears Enc. P.P. 77, 123.

على أن يجعلا حياة أدونيس مناصفة ، ستة أشهر في هيدز (مدة فصلي الخريف والشتاء) وستة أشهر فوق الأرض ، (وبعودته الى الحياة الدنيا تأخذ الأرض زخرفها في فصل الربيع ، وتؤتي أكلها في فصل الصيف) وكان موته رمزا لجدب الطبيعة الموسمي ، وكآبة فصلي الخريف والشتاء ، كما كان بعثه أو انبعاثه رمزا للخصوبة والاخضرار والبهجة والجمال والعطاء في فصلي الربيع والصيف ، ولذلك فان طقوس عبادته ترتبط بتفسير تغيرات الفصول الأربعة[١٠٠] ، ومن ثم فقد عمدت الشاعرة الى استلهام هذا الرمز في مطولتها الشعرية ، صورة ١٩٤٥ ، في توقيعة كاملة بعنوان « كآبة الفصول الأربعة »[١٠١] حيث تعلو لدى الشاعرة نغمة التشاؤم حادة أمام تغيرات الزمن الذي يهزم الحياة ، ويحيل كل شيء الى جدب ومحل ولماذا تختفي السعادة والبهجة والعطاء ولا يبقى سوى الأحزان والعدم ، لماذا لا تكون الحياة ربيعا دائما ، بدلا من هذا الربيع المؤقت الذي لا يلبث أن يرحل سريعا ، ليموت برحيله كل شيء ولا يبقى في الوجود الا ما يثير أسانا ! لماذا لا يبقى بيننا ليدوم الضياء ويموت الظلام . واذا كان الانسان القديم قد أقنع نفسه بثنائية الخصب والجدب ، عبر أسطورة أدونيس ، فان الشاعرة المعاصرة تتمنى ، لو ظل أدونيس حيا بيننا طوال الفصول الأربعة ، ولكن واقع الحياة شيء يفوق تمنيات الشاعرة ، فلا تملك الا أن ترثيه أو ترثي لموته :

أي أدونيس آه لو عشت في الأر ض فعاش السنا ومات الظلام
آه لو لم يكن مقامك في عا لمنا المكفهر حلما قصيرا
آه لو دمت يا أدونيس للأر ض وأبقيت عطرك المسحورا
يا ضياع الأحلام في مسمع المو ت، وماذا تفيدنا الأحلام
ليس يبقى الربيع الا قليلا ثم يخبو الجمال والأوهام

لقد استدعت التجربة الشعورية في النص هذا الرمز القديم لكي تجد فيه

---

(١٠٠) انظر : Mythology by Hamilton P.P. 85-91
Bulfinch's Mythology P.P. 65-67
New Larousse Enc. P.P 81-82

(١٠١) الديوان ١ : ١٦١ — ١٨٤ .

التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية فتحقق لها ما تنشده الشاعرة من قوة التأثير الشعرية ، وهذا يعنى أن الشاعرة استخدمت هذا الرمز استخداما رمزيا سليما ، لأن موت أدونيس هنا أصبح البؤرة التي تولد من خلالها في نفس المتلقى شعور الأسى والحزن . وليس أدل على نجاح الشاعرة في استخدام هذا الرمز استخداما شعريا أنها لم تتعامل معه من الخارج ، فلم تقحمه على السياق على الرغم من اكتفائها بأبعاد هذا الرمز الذاتية أو بما يمكن أن يكون له من مغزى محدد قديم لدى الآخرين .

(٨) / ب ــ هياواثا :

هياواثا Hiawatha بطل أسطورة من أساطير هنود الشمال في أمريكا ، كان قد استلهمها الشاعر الأمريكي لونجفلو Longfellow موضوعا لقصيدة ملحمية كتبها سنة ١٨٥٥[١٠٢] ثم حدث أن اطلعت عليها الشاعرة واستلهمت ــ بدورها ــ جزءا منها ، في قصيدة لها بعنوان « لنكن أصدقاء » نظمتها سنة ١٩٤٨ ، هذا الجزء يتعلق بزوجة هياواثا الشابة حين ماتت على أثر شتاء قاس ، كان قد أنشب ثلوجه وأعاصيره في القرية التي تقطنها ، منزلا بأهلها الجوع والحمى والموت ، والكل يصرخ مستغيثا بهياواثا (البطل المنقذ) أن ينقذهم من بطش أبيه مودجكيويس (الريح الغربية) الذى يهدد القرية كل عام بريح صرصر عاتية . ومن ثم فقد استخدمت الشاعرة هياواثا رمزا للخلاص في حرب غير متكافئة مع قوى الطبيعة فلم يستطع أن يفعل شيئا ــ أمام صرخات الاستغاثة الجماعية ــ في أرض راح أهلوها يموتون مدفونين في الثلج جائعين محمومين وهم يحلمون بالخلاص ، حيث لا خلاص ، فكان عذاب هياواثا مضاعفا :

وصدى هياواثـــا هنـــــاك
مثقــــلا بأنين الجيـــــــاع
بأسى المصطلين لظى وحمى[١٠٣]

---

(١٠٢) Myths of the Americas by D.G Brinton, P. 186
وحول الصياغة الأدبية للأسطورة أنظر : Longfellow, The Song of Hiwatha, IV.

(١٠٣) الديوان ٢ : ١٤٩ .

وعلى الرغم من الشاعرة لم تعد الى الأصل الأسطوري مباشرة ، واعتمدت على الصياغة الأدبية الملحمية فان السياق يسمح باستخدام هذا الرمز ، على النحو الذي اكتفت به الشاعرة .

٨ / جـ ــ تاييس :

يمكن القول بأن هذا الرمز واحد من أهم الرموز الأسطورية ــ التي استخدمتها الشاعرة استخداما أدبيا سليما في مطولتها الشعرية ، بصورها الثلاث ، وقد تطور استخدام الشاعرة لهذا الرمز تطورا دلاليا أو فكريا يعكس الموقف الشعوري والفكري للشاعرة عبر سنوات ابداع هذه المطولة . وهذا الرمز ــ تاييس ــ ذائع في القصص المسيحي ، كما هو ذائع في التراث الاغريقي (فهي غانية أثينية اتخذها الاسكندر الأكبر حظية له في القرن الرابع قبل الميلاد) ولكن الشاعرة اعتمدت الرمز المسيحي الذي يحكى بأن تاييس كانت غانية ثرية ، عاشت في الاسكندرية في القرن الرابع الميلادي ، حياة صاخبة عابثة ثم اعتنقت المسيحية على يد راهب عاشق لها ، فتعدلت سيرتها تماما من أقصى الشر الى أقصى الخير ــ بفضل الدين ــ وبهذا المغزى أو بهذه الدلالة القديمة اتخذت منها الشاعرة في صورة ١٩٤٥ أو مأساة الحياة رمزا لابنة الاثم التي رفعها الدين الى قمة السماء ولكنها حملت في عنقها ذنب هذا الراهب الذي سقط في هوة الأثم بسببها « يكرع كئوس الشقاء » ومن ثم فالسعادة غير موجودة أيضا في عالم الرهبان الذين يبحثون دون جدوى عن السعادة ، ويهربون عبثا من مغريات الحياة اذ « كم في الوجود من تاييس »[١٠٤] فهي اذن رمز خالص لنداء الهوى الدنيوى الذي لا يقاوم ، أو الذي يجلب التعاسة لاتقى الاتقياء ولكن الشاعرة تعود في صورة ١٩٥٠ أو (أغنية للانسان ــ ١) فتفرد لتاييس توقيعة كاملة بعنوان « أغنية لتاييس »[١٠٥] وتعفيها من خطيئة الراهب وتجعل منها رمزا لاستجابة الايمان أو نداء السماء أو صوت الله وفي هذه التوقيعة تحكى الشاعرة تفصيلا

---

(١٠٤) الديوان ١ : ٨٣ .

(١٠٥) الديوان ١ : ٣٥٠ ــ ٣٥٢ .

« تحولات تاييس » من حال الهوى واللذة والفتنة والشر واللعنة التي كان ضحيتها هذا الراهب البائس ، الى أن أصبحت قديسة الدير ، بل قديسة الخلد :

راهب الأمس أنـــــنساه؟ كيف أشعلت أحاسيسه؟
ماحياة الدير؟ مااللـــه؟ ان أنا أصبحت تاييسه
وهوى في ركب من تاهوا وهبطت الخلـــد قديسه

غير أن هذا الرمز سرعان ما يتبلور ، ويتجاوز دلالاته القديمة ، الى دلالة جديدة ناضجة في صورة ١٩٦٥ (أغنية للانسان ـــ ٢) وتصبح تاييس رمزا لموقف درامى رائع يعكس صراع هذا الراهب بين الاستجابة لتاييس اللعنة والشقاء أو نداء الهوى والاستجابة لتاييس القديسة التي تلبى نداء السماء ، أي حيرة الانسان بين الجانب المادي والجانب الروحي .. وتصبح عندئذ تاييس كما تقول الشاعرة[١٠٦] :

رمـز قلب ممزق بين صوتيـ ـن : نداء الهوى وصوت الله

وتترك الشاعرة « دنيا الرهبان ـــ حيث رحلتها للبحث عن السعادة في العوالم المختلفة ـــ وعالمهم الجديب من الحب ، الغارق في الصمت ، المقفر الرؤى والأماني ، الا من بعض الطقوس الآلية الجامدة ، الى حيث « رَبّى ضياء » و « يد الله جمال ورحمة وارتواء » وحيث السعادة التي تفاعلت بوجودها في هذه الصورة الشعرية ... وحيث القناعة الايمانية بحكمة الوجود .

٨ / د شجرة القمر :

من المعروف أن القمر يحتل في أساطير الشعوب مكانة كبرى ، ومن المعروف كذلك أن أساطير القمر عندما انفرط عقدها وفقدت وظائفها العقائدية والتفسيرية تحولت الى مجرد حكايات خرافية وشعبية يزخر بها فولكلور الشعوب أيضا . من هذه الحكايات ، حكاية أوربية كانت الشاعرة قد قرأتها بالانجليزية

(١٠٦) الديوان ١ : ٤١٨ .

سنة ١٩٤٩ في مجموعة شعرية للأطفال .

ومجمل هذه الحكاية أن غلاما كان يحب القمر حبا ملك عليه حياته ، وتمنى أن يمتلكه ، وعاش يحلم بصيد القمر ، حتى كانت ليلة ، تمكن أثناءها — في المنام — من صيد القمر فعلا ، ثم أخذه بعد ذلك الى كوخه ، وخيل اليه أنه بدأ في تحقيق ماكان يحلم به من سعادة ، غير أنه سرعان ما اكتشف أن الدنيا كلها تحب القمر ، وتريده مثله (ملكية جماعية) وأنها لن تسمح لأحد ، أيا من كان ، أن يمتلكه أو يحتكره لنفسه (ملكية خاصة) وتصطدم الرغبات ، ويقع الصراع بين الرؤية الجمعية والرؤية الفردية ، وتقوم ثورة الرعاة والصيادين وصبايا الجبال دفاعا عن الحق العام في القمر ورمزا له .. ويمهلهم الغلام فترة يتمكن خلالها من دفن القمر في الأرض ليستنبت منه شجرة سامقة لا مثيل لها بين الشجر ، لأن ثمرها المتدلى من أغصانها ليس الا أقمارا فضية متألقة ، فتهدأ روحه وتستقر نفسه ، وتنتهي الحكاية بأن يعيد الغلام القمر (العام) الى الرعاة والصيادين وصبايا الجبل والوجود مكتفيا بأقماره الخاصة .

وتعجب نازك الملائكة بهذه الحكاية ، حكاية القمر والشجرة التي تثمر أقمارا ، ورأت فيها « بذرة شعرية تصلح حكاية لطفلة ، ويمكن في الوقت نفسه أن تحملها رموزا شعرية عالية بحيث يقرؤها الكبار والصغار ، فيجد منها كلٌ ما يفهمه » على حد تعبيرها ، وتستلهم الشاعرة هذه الحكاية التي تعود الى جذور أسطورية ، فقد أخذت عنها — كما تقول — « هيكل الحكاية العارى لا غير » ثم عرفت كيف توظفها توظيفا فنيا وفكريا رائعا في قصيدة نظمتها سنة ١٩٥٢ بعنوان « شجرة القمر » ، حتى أنها أطلقت هذا الاسم عنوانا على ديوان من دواوينها ، وراحت تضمنها ماشاءت — آنذاك — من الصور والرموز والتفاصيل ، فاذا الغلام في القصيدة رمز للفنان عموما وللشاعر خصوصا ، في حبه الفائق للطبيعة التي راح يذوب فيها ليصوغ منها فنه وألحانه وقصائده ، وفي حبه الفائق للوجود ، ويجعل منه مادة ابداعه وموضوع فنه ، وأنه أي الشاعر وحده هو القادر على قهر التناقضات القائمة في الطبيعة والوجود ، وبين الجمعي والفردى أو بين الذات والموضوع . فاذا

كان في السماء قمر يملكه الوجود كله فان في وسع الفنان الصادق الأصيل الذي يحب ذلك القمر أن يصنع أو يخلق أو يبدع نماذج أخرى منه في شكل قصائد وصور ولوحات ، ترضى روحه وتشبع وجدانه الذاتي كما ترضى الآخرين وتشبع وجدانهم الجمعى ، ولهذا كان طبيعيا أن تكون هذه الشجرة ، شجرة الفن ، في هذه القصيدة غذاء روحيا للقرية كلها على الرغم من أنها من ابداع الشاعر ، العاشق للجمال ، بعبارة أخرى ، أن القمر هنا رمز للوجدان الجمعى الذي ينبغي أن يستقى منه الشاعر وجدانه الذاتي ، ويشكل المصدر الأول والأصيل الذي خلق منه الشاعر أقماره الفنية ، وبذلك يتلاشى التوتر بين الذات والموضوع ويلتقى الوجدان الفردي مع الوجدان الجمعى في الابداع الفني الأصيل ، واذا كل قمر فني من ثمار شجرة القمر عندئذ :

يضــيء الطريــق الى كـل حلـم بعيــد القــرار

وهذا هو أمل كل فنان مبدع أصيل . ويبقى أن نشير الى أمرين ، أحدهما قد يستهوى البعض ، حين نقول أن هذا الغلام الذي كان فنانا شاعراً ، قد وجدت الشاعرة فيه نفسها ، فهو شاعرى النزعة ، روحاني الاتجاهات ، يأكل ضوء النجوم ويشرب العطر ولهذا فان هذه القصيدة تعبر عن الكثير من حياة الشاعرة ذاتها ، من أحلامها وطموحاتها الفنية ، كما تحمل الكثير من الجذور الأولى المبكرة لرؤاها الروحية ونزعاتها الصوفية . والأمر الآخر ــ وهو الذي يعنينا ــ أن الشاعرة قد منحت هذه الحكاية مسرحا شعريا عربيا التقطته ذاكرتها أو مخيلتها من « جبالنا السحرية في شمال العراق » وقد « كساها الصنوبر » وأفق مخملي وجو معنبر ، وسواء أكان ذلك مقصودا ــ حتى يتم تعريب الحكاية أم غير مقصود ، فان من طبيعة الحكاية الشعبية والخرافية أنها عالمية بقدر ماهي محلية ، ومن ثم فسواء أكانت الترجمة ــ عن الأصل الانجليزي للقصيدة ــ حرفية أم غير حرفية ، فان هذا لا يقلل من شأن الاستعانة بالعنصر القصصي الأسطوري ، في هذه القصيدة وفي غيرها ــ فهو عالمي بطبعه ، ذلك أن كل أسطورة هي بطبيعتها أما أسطورة منقولة ــ في الزمان والمكان ــ وأما أسطورة مقتبسة .. ومن ثم فان معيار الوجود الفني

لأي عنصر قصصي شعبي أو أسطوري ، محليا كان أم عالميا ، أصيلا أم مقتبسا ، يتوقف — في الأدب المعاصر — على كيفية استلهامه وأسلوب توظيفه فنيا جديدا ، رامزا ومعاصرا ، وهذا فيما أعتقد قد نجحت فيه نازك في هذا النص خاصة (الديوان ٢ : ٤٢١ — ٤٣٩) .

٨ / هـ : اللابيرنث :

من الرموز العالمية التي استلهمتها الشاعرة ، في احدى قصائدها الناجحة التي تضمنت معالجة شعرية لبعض القضايا المعاصرة « اللابيرنث » أو قصر التيه ، ذلك المكان الاسطورى أو شبه الأسطوري (يقابل في التراث الشعبي العربي بيت جحا أو متاهة جحا) ، وعلى الرغم من الاستخدام الاسطورى الناجح لهذا الرمز ، فان الشاعرة وبعض نقادها — ولا سيما احسان عباس — تصوروا أنه رمز اغريقي ، والصواب أنه رمز فرعوني في الأصل ، ولكن التسمية اغريقية .. أطلقها هيرودوت على المعبد الجنائزي الرائع الذي بناه أمنمحات الثالث (١٨٤٢ — ١٧٩٧ ق.م) وقد وصفه بأروع الأوصاف ، ووضعه في مقدمة عجائب الدنيا السبع ، ومن هنا حاطت به تلك الهالة الأسطورية العالمية المعروفة .

٨/و — بوذا

ثمة رمز أسطوري Legandary آخر استخدمته الشاعرة بنجاح في قصيدتها الرائعة « صلاة الى الأشباح »(١٠٧) التي نظمتها سنة ١٩٤٩ هو بوذا(١٠٨) وعلى الرغم من أن المكان لم يعد يتسع لمزيد من الاستشهاد ، فاننا نكتفي بتقرير هذه الحقيقة ، في هذه الفقرة ، التي تشير الى أن الشاعرة — في بداية حياتها الفنية — وسعت دائرة رموزها الأسطورية فشملت رموزا هندية ،

---

(١٠٧) الديوان ٢ : ٣٨٩ — ٣٩٧ .

(١٠٨) حول شخصية بوذا Buddha في الأساطير الهندية ، وترجمة حياته وما ارتبط به من أساطير وطقوس أنظر New Larousse Enc. of Mythology, P.P. 384-359

وحول علاقة بوذا بالأساطير العربية أنظر :

شوقي عبد الحكيم ، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية ص ١٢٨ — ١٣١ .

وهندوأمريكية وفينيقية ، إلى جانب الرموز الأغريقية والدينية والعربية .

٩ ــ أساطير الجن العربية :

من المعروف أن أخبار الجن وأساطيرهم وحكاياتهم جزء من الموروث الشعبي خاصة ، والتراث العربي والديني عامة . ذلك أن للعرب ــ قبل الاسلام وبعده ــ معتقدات جازمة في الجن ومواطنهم ومصاهرتهم للانس وفي تنظيم العلاقة بين العالمين ، كما أن ثمة عددا من القبائل العربية ــ كما تقول أساطيرهم التعليلية ــ قد انحدرت من سلالة الجن ، بل أن بعضا من القبائل العربية كانت تعبد الجن . وفي ضوء الموروث الديني والشعبي نعرف أن الجن قسمان : جن مؤمن خير وجن كافر شرير ، وينتمى الى هذا القسم الأخير ما يعرف باسم الغيلان والسعالى والعفاريت والمردة والجن الطيار .. الى غير ذلك من انواع تعد في التراث الشعبي العربي رموزا لقوى الشر والتغول .[١٠٩] وقد توسلت نازك الملائكة بهذه الرموز كثيرا في التعبير عن قوى الشر الكامنة أو المتربصة بالانسان ، أي أنها استخدمتها بدلالاتها القديمة ، غير أن السياق الشعورى كان مواتيا ، مما أتاح لهذه الرموز أن تنجح في تفجير الموقف النفسي ، أكثر من مرة ، في أكثر من قصيدة .

٩ / أ ــ السعالى :

في صورة ١٩٥٠ من المطولة الشعرية نرى السعالى والغيلان والأشباح وغيرها تتردد أكثر من مرة باعتبارها رموزا لقوى الشر التي تتربص بالانسان وتوقع به الضرر وتلحق به الأذى .. فالشاعرة في مجال حديثها عن الشر الكامن في الوجود ، والذي يتجلى كل لحظة في عيون الضحايا أو القتلى الأبرياء الذين يحدثون بدورهم في جمود الضمائر الميتة الشلاء ، ولهذا فليس يقوى

---

(١٠٩) من أقدم المصادر التي عالجت موضوع عالم الجن ، وأنواعه وأنماطه والفروق بينها ، ورموز كل منها ، كتاب الحيوان للجاحظ الذي سجل لنا فيه بعضا من معتقدات وأقاويل العرب في الغيلان والسعالى والشياطين والهواتف . أنظر هذا الكتاب ٢ : ٤٤٢ ــ ٤٨٨ .

النسيان على فظاعتها ، لأن هذه الضحايا البريئة تحولت الى ارتجافة في الشعور ، وانعصار في الروح ، وسياط تنهر الضمير ، وهي أيضا :

كوابيس كالسعالى تجوس اللـ يل خلف استنامة اللاشعـور
كلما أخلد الضمير الى النـو م أفاقت من كهفها المسحور(١١٠)

وفي هذا النص أيضا ، حين شرعت الشاعرة تبحث عن السعادة في مختلف العوالم الواقعية والسحرية كان طبيعيا أن تتساءل عن رحيق السعادة (أكسير الحياة) الذي يعيش في تراثنا الأسطوري « ضبابا تائها » دون جلوى اذا أنه سوف يبقى مجرد أسطورة أو لغز :

في حكاياتنا يظـل أساطيـ ر ولغزا محجبا بالغموض ...

وحاولت أن تعرف كنه هذا الرحيق أو الأكسير ، وموضعه (الذي كان جلجامش Gilgamesh البابلى أول من عثر عليه ثم فقده في أقدم أسطورة عالمية وصلتنا ملونة ، تناقش قضية الموت وحتمية المصير وعجز الكائن البشري) :

نتغنـى به ونجهـل ما كنـ ـه شذاه وأيـن يحيـا ضيـاه
أهـو جنيـة مجنحـة الأقـ دام تحيـاه في عالم لانـراه؟

وبعد وصف أسطوري رائع لهذه الجنية « البيضاء ذات الجدائل العطرية » نشعر معه أننا قاب قوسين أو أدنى من العثور على هذا الاكسير ، وتحقيق السعادة ، الى أن تقول :

تلك جنية السعـادة في قصـ ر بعيد يقوم خلف الغيـوم
عنـده تنتهى رغائبنـا الولـ هي وأشتات حلمنا المحطـوم

ويتأكد لدى الشاعرة حينئذ أن السعادة ــ عن هذا الطريق ــ لا تزال سرابا ، والبحث عنها وهما ، وحينئذ تختفى الجنية البيضاء الرقيقة لتحل محلها جنية وحشية شريرة من بنات السعالى ، تضلل أو تلتهم بنيرانها السارين ليلا ،

---

(١١٠) الديوان ١ : ٢٧٥ .

بحثا عن السعادة الحلم والرجاء ، هذا العالم الجديب :

وهي تلك الجنية الفظة الوحـ شية القلب من بنات السعالى
ربما اقتات روحهـا بصدى آ هاتنا في الفراغ ملء الليالى
وصداها ترويه من عطش السا رين في كل قفرة ربداء
وتغذى نيران موقدها من كل حلم نصوغه ورجاء[111]

وبهذا المعنى أيضا ، وبهذا الأسلوب نفسه (الوقوف عند الدلالة القديمة ، على شكل تشبيه أو استعارة للرمز) تستخدم الشاعرة هذه الرموز الخرافية في عدد من القصائد ، منها قصيدة « خائفة » التي نظمتها سنة ١٩٤٨ :

في المعبر سعلاة ترمق طيفي بفتور[112]

٩ / ب الغيلان والأشباح :

كذلك تستخدم الشاعرة الغول والأغوال والغيلان رمزا مجسدا للشر في أبشع صوره المخيفة : ففي قصيدة بعنوان « الأفعوان » كانت قد نظمتها الشاعرة سنة ١٩٤٨ ، لم تر في عدوها الا غولا :

ووراء الضباب الشفيف
وذلك الأفعوان الفظيع
ذلك الغول ، أي انعتاق
من ظلال يديه على جبهتي الباردة
أين أنجو وأهدابه الحاقدة
في طريقي تصب غدا ميتا لا يطاق[113]

وفي قصيدة « لعنة الزمن » التي نظمتها الشاعرة سنة ١٩٥٠ تعمد الشاعرة الى تكوين تشكيل أسطوري يكون بمثابة خلفية مناسبة للموقف أو

---

(١١١) الديوان ١ : ٣٠٤ — ٣٠٦ ، وأنظر أيضا نماذج أخرى ١ : ٣٠٩ — ٣٢١ .
(١١٢) الديوان ٢ : ٤٠٠ ، وأنظر مثالا آخر أيضا في الديوان ٢ : ٤٣٤ .
(١١٣) الديوان ٢ : ٧٩ ، وأنظر مثالا آخر في الديوان ٢ : ٤٨٦ .

الصورة في القصيدة ، خلفية تزخر بالأشباح وتموج بحركة الأغوال والعملاق الشرير والجنيات المنتقمات (وهو أمر يذكرنا بنظائرها في الأساطير الأغريقية) . وقد نجحت الشاعرة في التوسل بهذه الكائنات كجزء من مكونات صورة قاتمة مرعبة تمور بآلاف الوساوس والهواجس ، ونذر الشؤم ولعنة الزمن ، ومطلع هذه القصيدة :

كان المغرب لون ذبيح
والأفق كآبة مجروح
والأشباح الغامضة اللون تجوس الظلمة في الآفاق(١١٤)

ويتمثل هذا النجاح في تجسيد مشاعر الخوف.. والرعب وحتمية الهروب .

١٠ ـ الخلاصة :

بعد هذه الجولة الاستعراضية الطويلة يمكن القول بأن نازك الملائكة ـ وهي كما نعرف واحدة من عمد حركة الشعر الحر ، التي ارتبط بها استلهام الموروث الديني والأسطوري استلهاما فنيا ناجحا في الأدب العربي المعاصر ـ قد استلهمت كثيرا من الرموز والحكايات الأسطورية في شعرها ، شأنها في ذلك شأن سائر أعلام الشعر الحر ، غير أنها ـ دون غيرها ـ قد توقفت منذ سنة ١٩٥٢ عن استلهام هذا الموروث ، ولم يعد يشكل رافدا ذا بال في تجربتها الأدبية أو رؤيتها الشعرية . وهذا يعنى أن الاستخدام أو الاستلهام الاسطوري عند الشاعرة قد ارتبط بالمرحلة أو الفترة الرومانسية في حياة الشاعرة(١١٥) كما

---

(١١٤) الديوان ٢ : ٢٤٠ ـ ٢٤٨ ، وأنظر مثالا آخر في الديوان ٢ : ٢٦٩ .

(١١٥) على الرغم من توقف الشاعرة عن استخدام الرموز والحكايات الدينية والأسطورية بانتهاء المرحلة الرومانسية الا أنها عادت بنجاح فائق في سنة ١٩٧٣ الى استلهام بعض الرموز الدينية الاسلامية (قصة اكتشاف بئر زمزم الذي فجره الله تعالى لانقاذ اسماعيل بعد أن تركه أبوه ابراهيم في واد غير ذي زرع) ، للتعبير عن بعض وقائع حرب رمضان ـ تشرين ١٩٧٣ ، أنظر ديوان : يغير البحر ألوانه ، قصيدة الماء والبارود ص ٢٥ ـ ٥١ حيث اتخذت الشاعرة من هذه الوقائع الدينية معادلا فنيا لبعض وقائع حرب رمضان وبطولاتها العظيمة .

يشير الى ذلك تاريخ قصائدها . وأنها لم تعد اليه منذ بدأت تغادر هذه المرحلة، وماكان يصحبها من اعتقاد رومانسي بأن الأسطورة مقصورة على العقلية البدائية ، كما أن الاتكاء على الأسطورة أيضا قد ساعدها آنذاك على تطويل نفسها الشعري في وقت كانت في مسيس الحاجة الى مثل هذه الاطالة لتحقيق حلمها آنذاك في نظم مطولة شعرية ، على غرار المطولات الشعرية العالمية ، وماكان يتأتى لها ذلك في يسر دون أن تستعين بالاساطير والقصص الديني ، الأمر الذي تحقق في مطولتها الشعرية الفريدة في الشعر العربي المعاصر ، بصورها الثلاث . وهي المطولة التي أثبتت فيها نازك أيضا أنها لا تلجأ الى صياغة القصة أو الحكاية الأسطورية بقدر ما هي عازفة ممتازة على أغراض أسطورية ذكرناها في مقدمة هذه الدراسة (أنظر أيضا الفقرة رقم ٢) ، وفي ضوء استلهام الموروث الديني والأسطوري في هذه المطولة ، فانه يمكن القول بأنه قد تحقق في كل صورها الثلاث ما يعرف باسم الرؤية القصصية برغم سيطرة النزعة الغنائية أو الأطار الغنائي في المطولة جميعها ، وعموما فان هذه الرؤية قد نجحت في تحقيق أكثر من هدف فني ، منها تحويل الموضوع الى أحداث مترابطة ومتحركة ومنها أن هذه الرؤية ذاتها تكتسب فنيتها من احساس نازك العميق بشخصياتها والنفاذ الى أعماقها (أنظر توقيعات : الراهب أو الفلاح مثلا) وهذه العملية تختلف عن عملية التشخيص التي ألفناها في الشعر القديم ، ومنها أيضا أن مثل هذه الرؤية قد ساعدت الشاعرة على مجابهة بعض المشكلات الفنية والتغلب عليها وأن تقدم حلولا عملية لها مثل مشكلة وحدة القصيدة العضوية . كما أنه في صورة ١٩٥٠ التي تمثل في نظري ذروة نضج الشاعرة في التوظيف الأدبي لهذا الموروث ـــ قد تحقق لها قدر كبير من النزعة الدرامية التي تشكل عصب الاستلهام الاسطوري وغايته وما يرتبط بها من عناصر درامية مختلفة كالحوار والتقاطع والمزج وتعدد الأصوات ، وغيرها من العناصر التي لعبت دورا وظيفيا متميزا ، ومساعدا على تنامي الرؤية الدرامية العامة وبلورتها في المطولة عامة ، وصورة ١٩٥٠ خاصة والوصول بها ذروة التكثيف الشعري وفاعلية الأداء ، فضلا عما تكشف عنه من تطوير ملموس في أدوات الشاعرة الفنية . واذا كنا قد لاحظنا أن الشاعرة

لم تؤثر قطاعا أسطوريا على آخر الا أن الرموز والأساطير الأغريقية برزت أكثر من غيرها في بعض المواضيع ، كما أنها ــ باستثناء الرموز الدينية الاسلامية ــ كانت أكثر الرموز الفنية إنباء بالمعنى الشعري المقصود .

واذا كانت الشاعرة ، قد توسلت في منهجها الاسطوري ، تارة باستخدام أو استلهام الرمز الأسطوري ، أما بشكل مباشر ، وأما بشكل غير مباشر (استيحائي عن طريق الاشارة الى بعض وظائفه) وتارة أخرى باستلهام الأسطورة القديمة في مجملها من حيث هي تعبير قصصي قديم ذو مغزى معين ، أما بشكل بسيط (حدث أو عنصر قصصي واحد) وأما بشكل مركب (من أكثر من حدث أو عنصر أسطوري منتخب من أكثر من أسطورة) فانه يمكن القول بأنها استخدمت الرموز أو الحدث الاسطوري أول الأمر ، أي قبل سنة ١٩٥٠ ، وبخاصة في « مأساة الحياة » أو صورة ١٩٤٥ من مطولتها الشعرية ، استخداما يكاد يكون حرفيا ساذجا ، ليس له معنى خاص خارج الأسطورة القديمة فاذا الرمز الأسطوري عندها ابان تلك الفترة المبكرة من حياتها لا يعدو أن يكون مقابلا عقليا جامدا أو لايعدو أن يكون ركنا في تشبيه أو حدا لاستعارة ، لا يحمل في القصيدة سوى مغزاها المحدد القديم ، فيبدو في الحالين مقحما على السياق الشعوري في القصيدة ، واذا الحدث الأسطوري أيضا مجرد سرد قصصي للأسطورة ، لم تتمكن الشاعرة آنذاك من تلوينه بأية ظلال شخصية تضفيها على المغزى الأصلي للأسطورة .. ولكننا لا نكاد نمضي مع الشاعرة في قصائدها التي نظمتها سنة ١٩٤٩ ، وما بعدها، وبخاصة في « أغنية للانسان » سواء في صورتها الشعرية التي نظمتها سنة ١٩٥٠ ، أم في صورتها التي نظمتها سنة ١٩٦٥ ، حتى يتحقق للشاعرة ما يسمى بالوعي الاسطوري ، ويقصد به ذلك التمثل الفني الناضج والمعاصر للأسطورة ، واذا بالشاعرة تتمكن ــ في اقتدار ــ من فصل الرمز أو العنصر الاسطوري ودلالته الأولى ، ثم تضعه في سياق جديد ، بدور جديد ، لهدف جديد ، وقد التحم هذا الرمز أو العنصر الأسطوري التحاما عضويا مع التجربة الشعرية ، وجاء نابعا من سياقها وليس مقحما عليها وبقدر ما يثرى هذا الاستخدام الرمزي

للرموز والعناصر الاسطورية التجربة الشعورية بقدر ما يعطي الأسطورة ذاتها مدلولا حيا في الشعر ، ومثل هذا الاستخدام الفني الناضج من شأنه كأي رمز شعري أن يخاطب أيضا ضميرا انسانيا جمعيا . وبمقدور الباحث أن يرصد هذا الوعي أو المنهج الأسطوري بوضوح عند الشاعرة عامة وفي مطولتها الشعرية خاصة ، في ثلاثة مستويات : أحدهما المستوى الأدبي ويتمثل لديها في القدرة على انتخاب الرموز أو الأحداث الاسطورية ، فهي في مطولتها الشعرية ــ على سبيل المثال ــ تنتخب بعضها ثم تعود فتحذفها أو تضيف اليها وذلك بحسب تطور الوعي الأسطوري للشاعرة ، والثاني هو المستوى الفني ، ويتمثل في براعة الشاعرة على تطوير رموزها وعناصرها الأسطورية من البسيط الى المركب ، ومن الاحتذاء الحرفي والسرد الأسطوري القديم الى الاستلهام والابداع والتوظيف الفني الناضج والمعاصر للرمز أو العنصر الأسطوري وذلك بحسب تطورها الفني . والثالث والأخير هو المستوى الفكري ، ويتمثل في تطور مضمون ومغزى رموزها وعناصرها الأسطورية تطورا تعمد معه أحيانا الى تحوير أو قلب الأسطورة نفسها أو تفسيرها تفسيرا جديدا معاصرا ، وذلك بحسب تطورها الفكري والنفسي، وهذا يعني أن دراسة شعر نازك الملائكة دراسة أسطورية انما تعنى دراسة كاشفة لتطور الشاعرة أدبيا وفنيا وفكريا في فترة مبكرة من حياتها الشعرية هي في اعتقادي أخصب فترات نتاجها الشعري عضوية وأصالة وتلك هي مسئولية النقد المعاصر .

« المصادر والمراجع »

ابراهيم (نبيلة) الأسطورة وزارة الثقافة ــ العراق ، ١٩٧٩ .

اسماعيل (عز الدين) الشعر العربي المعاصر دار العودة ، بيروت ط ٣ ١٩٧٥ .

البطل ، (علي) الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب ــ الكويت ، ١٩٨٢ .

جبرا (جبرا ابراهيم) ، مترجم : الأسطورة والرمز ــ بيروت ط ٢ ، ١٩٨٠ .

راثفين (ك.ك.) الأسطورة ، ترجمة جعفر صادق الخليلي ، بيروت ، ١٩٨١ .

زكي (أحمد كمال) الأساطير ، دراسة حضارية مقارنة ، بيروت ط ٢ ، ١٩٧٩ .

السواح (فراس) مغامرة العقل الأولى ، دراسة في الأسطورة ، بيروت ، ١٩٨٠ .

العقاد (عباس محمود) ابليس ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

علي (عبد الرضا) الأسطورة في شعر السياب ، وزارة الثقافة ، العراق ١٩٧٨ .

كاسيرر (أرنست) الدولة والأسطورة ، ترجمة أحمد عبد الحميد يوسف ، القاهرة ١٩٧٤ .

اللواساني (السيد حسن) تواريخ الأنبياء ، بيروت ، ١٩٦٤ .

الملائكة (نازك) الديوان ، المجلد الأول الثاني ، بيروت ط ٢ ، ١٩٧٩ .

ديوان : يغيّر البحر ألوانه ، العراق ١٩٧٧ .

ناصف (عصام الدين حفني) الأسطورة والوعي ، القاهرة ١٩٧٦ .

وارين ويلك (أوستن وربنيه) نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، بيروت ط ٢ ، ١٩٨١ .

يونس (عبد الحميد) الأسطورة والفن الشعبي ، القاهرة ، ١٩٨١ .

الحكاية الشعبية ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

Brinton (Daniel G.) Myths of the Americas (Symbolism and Mythology of the Indians of the Americas) Multimedia Publishing corp. New York, U.S.A. 1976.

Bulfinch: Bulfinch's Mythology, Tomas Y. Crwell comp. New York, 1970.

Freund (Philip) Myths of creation, levittoum, New York, 1975.

Hamilton (Edith) Mythology, A mentor books New Jersey, 1969.

Kirk (G.S.) Myth (It's meaning & Functions in Ancient and other cultures) Cambridge University Press, London, 1978.

- The nature of Greek Myths, Penguin Books, England 1976.

Lang (Andrew) Tales of Troy and Greece, Faber Fanfares, London 1978.

Maranda, Pirre (Editor) Mythology, Penguin Education, England, 1973.

New Larousse Encyclopaedia of Mythology, Hamlyn, London, 1978.

Pears Encyclopaedia of Myths and legends, Belham Books, London, 1976.

تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة

عبد الله أحمد المهنا
كلية الآداب ــ جامعة الكويت

وأنفــر من كل ما في الوجــود
وأهــــرب من كل شيء أراه
ففـي عمـق نفسي صوت غريب
يعلــم قلبــي ازدراء الحيـــاه
ويصرخ بي اهــربي اهـــربي
ويتـعب إحساس روحــي صداه
نــــازك

— ١ —

لم يأخذ « مفهوم الاغتراب » معنى محددا ، على الرغم من كثرة التعريفات التي حاولت أن تحصره داخل دوائره التي يدور فيها، كالحنين ، والعزلة ، ورفض المجتمع ، وعبث الحياة ، واللامبالاة ، وتضخم الذات في مواجهة الحياة ، والشعور بعدم الانتماء ، ولعل منشأ هذا القصور ، أو بعبارة أدق هذا الغموض ، راجع الى تشعب عناصر الاغتراب — حتى ضمن الدائرة الواحدة — من جهة ، والى صعوبة تحديد « المفهومات التجريدية » من جهة أخرى ، نظرا لاختلاف العصر ، والبيئة ، والثقافة باعتبارها عوامل تتحكم سلبا أو إيجابا في تعريف « المفهومات التجريدية »[١] ، وإذا أخذنا مفهوم الاغتراب بمعناه الواسع نجد أنه قد صحب الإنسان منذ نشأته الاولى على سطح هذا الكوكب ، واتضحت خطوطه العامة في بادىء الأمر من خلال الثنائيات المتمثلة في الذات والموضوع ، والفكر والوجود ، والطبيعة والروح ، وهذه في حقيقة جوهرها ليست إلّا نتيجة منطقية لمعادلة سابقة تسمى « وحدة الفكر والوجود » فإذا أتينا الى العالم الوسيط ، رأيناه يأخذ صبغة دينية تتمثل « بنظرية الخلق من العدم مصحوبة بالعناية » . ونظرية الخلق من العدم « تعبير عن القدرة المطلقة ، كما أن « العناية » تشير الى تفوق الانسان ، وتمييزه عن سائر المخلوقات ومن هنا انبثقت ثنائية جديدة هي « الله والعلم » أسهم الفكر الاسلامي في بلورة مفهومها الى حد كبير ، فإذا ما دخلنا الى عالم العصر الحديث ، وجدنا انقلابا حادا في كثير من المفاهيم السابقة ، فلم تعد فكرة الخلق من العدم مقبولة واكتشف في مقابلها « الأنا » ، وجعلت هذه في مواجهة « العالم » ومن

---

(١) راجع Ignase Feuerlicht, Alienation: From the Past to the Future, (Westport, 1978) p. 17

هنا تكون قد برزت ثنائية « الذات والموضوع » بصورة مختلفة عن ذى قبل[٢] ، فالقوة المطلقة التي عبدها الإنسان طوال رحلته مع الحياة ليست في رأي فيورباخ[٣] ، Feuerbach إلا من صنع الإنسان مثلها في ذلك تماما مثل الدولة ، والحضارة[٤] .

ومعنى ذلك أن العالم ، في نظر الفكر الحديث ، طبيعة وروح ، أو بعبارة أخرى واقع وفكر في آن واحد ، ومن هنا يسعى الإنسان الى تفسير العالم ، بل وإلى تغييره أيضا ، فالإنسان هو هذه الذات ــ شبه المطلقة ــ التي تخلق الموضوعات بالاشتراك مع الذوات الأخرى في المجتمع ، وتحرك القوى المخيفة للتكنولوجيا في صراعها الرهيب مع الطبيعة ، غير أن هذا الانسان الذي بسط سيطرته على العالم ، بدأ يشعر بفقد الذات[٥] ، وبدأ يحس أنه ينفصل عن كيان آخر مع أنه ليس مرضا ، وليس نفحة علوية ، ولكنه سمة جوهرية للوجود الإنساني[٦] . ونود هنا أن

---

(٢) محمود رجب ، الاغتراب (نشرة منشأة المعارف بالإسكندرية) ص ٩٠ وما بعدها .

(٣) يعتقد « فيو رباخ » أنّ لبّ الاغتراب يكمن في الاغتراب الديني باعتباره أساس كل اغتراب فلسفي أو نفسي أو بدني ، فالاغتراب هو انقلاب « الأنا » من خلال التحول إلى الخالق قبل أن يتحول الانسان إلى ممارسة وظائف الحياة ، فإذا حدث هذا التحول فهو كفيل بخلخلة وجود هذا المخلوق ، وزلزلة كيانه ، لذا وجه سهام نقده إلى الفكر الديني باعتباره ميدان الاغتراب الحقيقي ، وأظهر كل تناقضات هذا الفكر بصورة هزت كيان علماء اللاهوت ، ولم يتردد في أن ينظر إلى علم اللاهوت على أنه هلوسة ، مما أثار غضب رجال السياسة ، على اعتبار أن الدين أسهل وسيلة لاستعباد الإنسان ، وبتحرر الإنسان من الاغتراب الديني يمنحه قدرة على المطالبة بممارسة السياسة ، كما أثار غضب الداعين إلى الحرية الصناعية والسياسية ، لأنّ الوعي بحقيقة الدين يفضح مساوىء النظام الرأسمالي ، ولم يسلم « فيورباخ » أيضا من ثورة رجال الدين فقد وصفوه بالإلحاد .. ويدافع « فيورباخ » عن نفسه ضد مهاجميه بأن موقفه من الدين على وجه العموم ليس سلبيا ، بل إيجابيا ، فنقده نقد بناء لاهدم ، لأن الدين هو الشعور الأول للإنسان بذاته ، وعلاقات الدين هي علاقات الأخلاق ، ولا دين خارج دائرة الأخلاق . (أنظر تفاصيل هذا الموضوع في تلك الدراسة القيمة التي كتبها الدكتور حسن حنفي عن « الاغتراب الديني عند فيورباخ » في عالم الفكر ، المجلد العاشر العدد الأول ١٩٧٩ ، وزارة الإعلام ، الكويت ، ص (٤ ــ ٦٧) .

(٤) Ignace Feuerlicht, op. cit. p. 23

(٥) محمود رجب ، الاغتراب ص ٩٠ وما بعدها .

(٦) راجع ريتشارد شاخت ، الاغتراب ، ترجمة كامل يوسف حسين ص ٣٠٧ .

نركز على نقطة فقد الذات Self loss فالحياة مملوءة بأعداد هائلة من البشر الذين يتمزقون ، وينقسمون على ذواتهم ، وقد يخرجون من ذواتهم ، أو يتجلون في ذوات أخرى ، وربما يدمرون أنفسهم في بعض الأحيان بالانتحار ، ويتجلى هذا بوضوح عند ذوي النفوس الحساسة والمصابين بالأمراض النفسية والجسدية ، ورصيد البشرية من هؤلاء كبير الى درجة القول بأن علماء اللغة لو وجهوا جهودهم وأجهزتهم الى رصد وتحليل ما يكتبه النقاد والفلاسفة لاتضح لهم أن مصطلح « الاغتراب » Alienation سوف يحظى بالأولوية من حيث الشيوع .[(٧)]

— ٢ —

واذا ما ذهبنا نبحث عن أبعاد تجربة الاغتراب Experience of Alienation عند نازك الملائكة من خلال سيرة الحياة ، والكتابات النثرية والشعرية على مدى أكثر من ثلث قرن من الزمان ، نجد أن نازك الملائكة قد مرت بعدة أنواع من الاغتراب كل له طبيعته الخاصة وصفاته المتميزة ، وفقا للمرحلة الفنية التي كانت تجتازها الشاعرة .

لعل أقدم جذور الاغتراب عند نازك الملائكة تعود الى ما يمكن أن يطلق عليه « الاغتراب الاجتماعي Social Alienation ، ويتمثل في الموقف العشائري

---

(٧) محمود رجب ، الاغتراب ص ٧ . لم يعد مصطلح الاغتراب مقصورا على استعمالات الفلاسفة ، وعلماء النفس والاجتماع والدين والسياسة ، بل وصل الأمر به إلى أن يتصدر صفحات الصحف ، ويصبح من استخدامات العامة ، كما وصل إلى قمة وظيفته وشيوعه حين أصبح نمطا اجتماعيا Fashion ، كما هو الحال في فرنسا اليوم على ألسنة الناس لوصف الإنسان نفسه بأنه مغترب ، مثله في ذلك مثل وصفك لنفسك بأنك شاحب ، أو مكتئب ، أو ضجر ، أو أنك مصاب بانهيار عصبي ، أو صداع نصفي حين كان الوصف بتلك المصطلحات في يوم ما نمطا اجتماعيا . وتدل الاستخدامات اليومية لهذا المصطلح اليوم على استخدامه مع العجز ، والبؤس ، وفي بعض الأحيان يطلق على التقصير في تحقيق الأهداف ، وعلى الاستنكار الاجتماعي ، وفي أحيان أخرى يطلق على لاشيء . راجع Ignace Feurlicht, op.cit. p. 36. cf. Josef Gabel, Sociologie de l'ali'enation (Paris, 1970) pp.55f.

والتقاليد من المرأة العراقية وهي على أبواب التحول الاجتماعي ، وموقف الشاعرة من تلك التقاليد الصارمة والنظرة الضيقة لدور المرأة في بناء الحياة الاجتماعية وموقفها أيضا من المرأة العراقية بخاصة ، والمرأة العربية بعامة . شهد المجتمع العراقي في مطلع الثلاثينات من هذا القرن صراعا حول قضايا السفور ، والحجاب وتعليم المرأة ، والحجر عليها جسدا وفكرا ، واتخذ من الصحف والمجلات والشعر منابر للدفاع عن هذه القضايا أو التهجم على المنادين بها ، مما جعل المجتمع العراقي ينقسم الى مؤيد للدفاع عن حرية المرأة ، والخروج على تلك التقاليد الصارمة التي تجاوزها الزمن[٨] ، والى معارض يرى في سفور المرأة ، وخروجها على تقاليد الآباء والأجداد دعوة صريحة الى الفجور . ولم يكن من الممكن أن تحسم أمثال هذه القضايا الاجتماعية بين يوم وليلة ، بل تحتاج الى وقت طويل ، لذا نجد أن أثر هذه القضايا قد ترك صداه في الجيل التالي ، الجيل الذي تأتي نازك في مقدمته ، ترى نازك الملائكة أن قضية المرأة بوجه عام قضية أخلاقية بحته ، ومواجهة القضايا الأخلاقية أمر في غاية الصعوبة « لأن كل فرد في المجتمع يعد نفسه ، بمعزل عن ثقافته ، مصدر ثقة في هذه القضايا ، ومن ثم يتحول الموضوع الى حقل العواطف ، وتنتقل قضايا الأخلاق الى حيز الشعور . ولعل أبرز دليل على هذا التحول الخطر ما نراه من أن القانون الذي يحكم القضايا النسائية يستمد كثيرا من مواده من العرف المحلي دونما نظر الى المنطق . والعرف ــ لو دققنا ــ قانون غفل يتألف من تراكم العادات والعواطف عبر العصور في بيئة ما ، وهو بهذه الصفة يخرج بالضرورة عن النطاق المفروض للقانون » .[٩]

تدخل نازك منذ البداية في مواجهة صريحة مع البنية الاجتماعية ، المرتكزة على العرف والتقاليد ، موضحة الجوانب السلبية التي تنطوي عليها، داعية إلى

---

(٨) دخل الشعر حلبة هذا الصراع . وكان الشاعران الرصافي والزهاوي من مؤيدي حقوق المرأة ، مما جعلهما هدفا لسهام المعارضين من رجال الدين ، فقد اتهم كل منهما بالزندقة والإلحاد . وليست المعركة بين أنصار المرأة وخصومها في العراق إلّا صدى لمعركة مثلها نشبت في مصر حين تصدى قاسم أمين لنصرة المرأة ، والدفاع عن حقوقها . راجع تفاصيل هذا الموضوع في كتاب الدكتور يوسف عز الدين ، الشعر العراقي الحديث ، (الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٥) ٢٣٨ ــ ٢٥٤ .

(٩) نازك الملائكة ، التجزيئية في المجتمع العربي ، (دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٤) ص٣١

بناء نظام من القيم لا يستند إلى العرف بل إلى العقل والمنطق. وهنا تدخل نازك في حالة عدم توافق — أو أن شئت فقل انفصال — بين ما هو واقع عرفا اجتماعيا ، وبين حالة الإدراك النفسي لقيم بالية . وتزداد حدة الإدراك النفسي ، أو الرؤية النفسية إن جاز هذا التعبير — عند نازك حين تناقش مفهوم القانون الأخلاقي للمرأة ، فهي ترى أن القانون النافذ في سلوك المرأة يفتقد شرطا أساسيا يفترض وجوده في كل قانون أخلاقي ، وهو حرية الاختيار ، لأنه لا قيمة لأي قانون أخلاقي لا يمنح الإنسان حرية خرقه ، إذ أن في مخالفته أو اتباعه تكمن أخلاق الناس ، ووضع المرأة اليوم لم يصل بعد إلى المرتبة التي يمكن أن يطبق عليها قانون أخلاقي ، فهي مقيدة ، وممنوعة بالقوة من أن يكون لها أخلاق معينة يحكم عليها من خلالها ، فالخير عندها ليس ذاتيا بل إلزاميا ، والشر عندها ليس إلا نتيجة « لاستهواء القيد »(١٠) وتبلغ الغربة الاجتماعية عند نازك ذروتها حين تفيض في مناقشة الآثار السلبية التي جلبها هذا القيد على المرأة ، فتضخم هذه الآثار لتصبح شيئا هائلا يشل الإرادة ، والحرية ، اللتين بدونهما لا تنمو الشخصية القوية . تقول نازك : إن القسر والإلزام انتهى بالمرأة « الى أن تكون حياتها سلسلة طويلة من الامتناعات عن السلوك فلم تتصف بأية أخلاق إيجابية ، وقد أدى بها احتفاظها بطاقتها النفسية الخفية في أعماق نفسها الى أن تستعيض عن السلوك بقناع خارجي ، المقصود فيه أن يكون درعا واقيا يحمي هذه الأعماق المشلولة من أن تلوح كسيرة سلبية لاكيان لها » .(١١) وليس هذا عندها هو أعظم ما فقدته المرأة ، بل فقدت أشياء كثيرة أعظم من ذلك ، فقدت متعة الصداقة — وليس كمتعة الصداقة متعة — فالمرأة لا تملك في ظل هذه القيود أن تقيم صداقة ، لأن الصداقة تستلزم الحرية في منح المودة ، إنها فيض في شخصية الإنسان يطفح حتى يغمر الشخص الآخر(١٢) .

---

(١٠) المصدر نفسه ، ٣٨

(١١) المصدر نفسه ، ٤٠

(١٢) المصدر نفسه ، ٤١

كما فقدت في نظرها أيضا الشخصية المتميزة ، التي تنفرد فيها عن غيرها بالفروق الذاتية ، مما جعل النساء كلهن متشابهات ، « لأن الحرية هي التي تطلق المواهب والإمكانيات ، والقوى من عقالها في أعماق النفس ، وليست الشخصية إلا محصلة هذه الأشياء بمجموعها ، ولا تتكون الفروق الفردية الخلقية بين الناس إلا إذا انطلقت هذه القوى من عقالها واتجهت . أما الغرائز والعادات الفطرية فهي عينها في الناس[13] : نلمح من خلال مناقشات نازك لهذه المفاهيم والقيم الاجتماعية ثلاثة مؤشرات ، أو بعبارة أصح ثلاثة مفاتيح ، تتبادل المواضع فيما بينها في سهولة ويسر ونفتح أعيننا على أبعاد تجربة الاغتراب عندها في هذه المرحلة ، وهي « الإرادة » ، « الحرية » ، « قوة الشخصية » . وعلى الرغم من أن هذه المصطلحات لها عدة تفسيرات من الناحية الفكرية ، فإنك لا تجد لها عند نازك غير تفسير اجتماعي بحت ، باعتبارها وسائل خلاص للخروج من متاهة الاغتراب الاجتماعي . إن موقف نازك هذا يكشف عن علم التكيف مع الواقع الاجتماعي ، لأنها ترى اكثر وأعمق مما يجب ، وأن ما تراه وتحسه ليس إلا الاستهانة « بواهبة الحياة » . وهي حين لا ترى المجتمع في هذا معقولًا أو منظماً أو منطقياً مع نفسه تندفع في جرأة لتواجهه بنقائصه ومساوئه لا عن رغبة دفينة في الإهانة ، وإنما لإحساسها بشعور دافق يبعث على الاكتئاب ، شعور من يعتقد أنّ الحقيقة ينبغي أن يفصح عنها مهما كانت المعوقات ، بل شعور من يرى أن الحقيقة ينبغي أن يكشف عنها حتى لو تعذر الإصلاح ، والخلل ينبغي أن يواجه . حقا إن الصراع بينها وبين قيم المجتمع ليس متكافئا ، وما يتوقع منه أن يكون غير ذلك ، وهي لا شك تدرك منذ البداية أن ما تدعو اليه ليس من السهل تحقيقة في المستقبل المنظور على الأقل ، لذا نجد أن إحساسها بالهزيمة يتجاوز الواقع ويعلو عليه كلما كان الأمر متعلقا بثنائية المعايير الأخلاقية في المجتمع .

وتأخذ إدانتها للمجتمع شكلا أكثر شدة وعنفا حين تأتي لحظة تنفيذ هذه

(١٣) المصدر نفسه ، ٤٢

المعايير ، تنحرف المرأة ، فيكون الجلاد بانتظارها ليغمد السكين في صدرها ، وينحرف الرجل فلا يرفع المجتمع إصبعا واحدا في وجهه ، بل يفخر المنحرف بانحرافه ، وتستغل الشاعرة كل وسائل العمل الفني لغه ورمزا وحوارا وصورة في قصيدتها « غسلا للعار »(١٤) لتكثيف صورة هذه الإدانة . تقوم قصيدتها هذه على أربع لوحات ، يتم التقابل بين الأولى والثانية على نحو مركب ، تقول نازك في اللوحة الأولى :

«أمـــاه» وحشرجـــة ودمـــوع وسواد
وانبـجس الـدم واختلـج الجسم المطعـون
والشعـر المتمـوج عشش فيـــه الـــطين
أمـــــــاه ولم يسمعهـــــــا إلا الجلاد
وغـدا سيجـيء الفجـر وتصحـو الأوراد
والـعشرون تنـــادى والأمـــل المفتـــون
فتجـــــيب المرجـــــة والأزهـــــــار
رحــــلت عنـــــا غسلا للعــــــــار

ويتم التقابل هنا في هذه اللوحة بين **لحظة الموت** ، المصحوبة بالحشرجة والدموع ، والمتمثلة في انبجاس الدم ، واختلاج الجسم اثر الطعنة ، **وشهوة الحياة** ، المتمثلة في طلوع الفجر ، وصحوه الأوراد ، ومناداة العشرين المفعمة بالحياة والأمل . وتنطوى عناصر اللوحة أيضا على رمز الخطيئة « الطين ، الذي يمثل بذرة الرمز في القصيدة ، كما تضم اللوحة عنصرا دراميا يبدأ ضعيفا ، ثم يتطور من خلال الخط العام للقصيدة ليضفى على القصيدة في نهايتها جوا مأساويا .

---

(١٤)الديوان ، المجلد الثاني ، قرارة الموجة (دار العودة بيروت (١٩٧١) ٣٥٣ ــ ٣٥٦

وتأتي اللوحة الثانية لتكشف لنا عن الجانب الآخر من المأساة ، عن ثنائية السلوك الأخلاقي ، عن الجلاد الذي ينفذ جريمته ، ليلقى الناس نقي الثوب ، ثم ينعطف إلى الحانة يعب من خمرها ، ويغازل غانيتها الكسلى ، العاطرة الأنفاس ويفدى عينيها بالقرآن وبالأقدار :

ويعـود الجلاد الـوحشي ويلقـى النـاس
« العار ؟ » ويمسح مديتـه «مزقنـا العـار »
« ورجعنـا فضلاء بيض السمعـة أحـرار »
« يارب الحانة، أين الخمر؟ وأين الكـاس »
« ناد الغانيـة الـكسلى العاطـرة الأنفـاس »
افـدى عيـنيها بالقـرآن وبالأقـدار
امـلأ كاساتك يا جزار
وعلى المقتولـة غسل العـار

والتقابل الداخلي في هذه اللوحة يتكيء على مشهد الجلاد ، وهو يختلط بالمجتمع . وقد استرجع منزلته الاجتماعية بين الناس حين مسح مديته الملطخة بدم الضحية . هذا المشهد يقابله المشهد الثاني حين يقوم الجلاد نفسه باقتراف جريمة من جنس الجريمة التي عاقب ضحيته عليها ، بل ربما يفوق جرمه جرم قتيلته حين نراه يهزأ بالمقدسات ، فيجعل من القرآن فداء لعيني ساقطة الحانة . واللوحة برمتها تعكس لنا بلادة المشاعر الإنسانية في أمثال هذه المواقف . وحين نأتي إلى مقارنة هذه اللوحة بسابقتها نجد أن الثانية تقف بازاء الأولى على نحو مفارق . ففي مقابل انبجاس الدم في الأولى ، يقف غسل العار في الثانية ، وعلى حين نلتقى بالشعر الملطخ بالطين في الأولى ، نرى بياض السمعة في الثانية . وحين تشير الشاعرة الى نداء الضحية لأمها في الأولى تشير في مقابلها الى نداء الجلاد لصاحب الحانة . وليس هذا هو كل ما في عناصر اللوحتين من تقابل بل هناك الجانب الدرامي الذي تبدأ نبرة الصوت فيه خافتة من خلال

صوتي الضحية والمرجة في الأولى ، وقوية عنيفة ، من خلال صوتي الجلاد والساق في الثانية لتسجل حركة الزهو والنشوة . وهناك الجمل التصويرية التي تتجاوب ايحاءاتها في كلتا اللوحتين من خلال نسيج البنية الشعرية فجمل مثل « انبجس الدم » ، « اختلج الجسم » ، « عشش فيه الطين » « تصحو الأوراد » تقف في مقابل جمل مثل « يمسح مديته » ، « مزقتا العار » « رجعنا فضلاء » ناد الغانية الكسلى العاطرة ... » في اللوحة الثانية . هذا البناء الهندسي للوحتي القصيدة ــ لحظة الفيض الشعري ــ يشير الى أن وعى الشاعرة كان في أقصى حالات التنبه لتلك المعادلات الفنية ، مما يذكرنا بمقولة الناقد أزراباوند Ezra Pound من أن الشعر ليس إلا نمطا من الرياضة الملهمة نقف منها لأعلى أرقام مجردة أو دوائر أو مثلثات ، وإنما على معادلات لخلجات النفس البشرية .(١٥)

وتأتي اللوحة الثالثة في القصيدة لتصور الشاعرة فيها إدانتها للبيئة إنسانا ، ونباتا وجمادا ، فحكاية اختفاء الضحية موضع همس وتساؤل من اترابها ، حتى يأتي الوحش فيضع حدا لهذا الهمس الدائر بأن يعلنها مدوية « قتلناها » ، وصمة عار في جبهتنا وغسلناها » فتصبح قصتها على شفاه الجارات تنهش سيرتها ، حتى النخلة رمز الخصب والنماء والحياة لم تعف عن رواية حكايتها ، بل حتى الأبواب الخشبية والأحجار لها نصيب في تلك القصة السوداء .

وسيــأتي الفجــــر وتسأل عنها الفتيـــات
«أيـن تراهـا؟» فيرد الـــوحش «قتلناهـــا»
«وصمـــة عار في جبهتنـــا وغسلناهـــا»
وستحكــــــــــى قصتها السوداء الجارات
وستـــرويها في الحارة حتـــى النخــــلات
حتـــى الأبـــواب الخشبيـــة لن تنساهـــا
وستهمسهـــا حتـــــى الأحجـــــار

---

(١٥) Ezra Pound, The Spirit of Romance, p.5

غســــلا للعـــــار

تنهض اللوحة على موقفين تصويريين ، ففي الأبيات الثلاثة الأولى يلعب الحوار دورا أساسيا في بلورة الموقف الأول حتى تصبح لحظة التحول مؤاتية لتشكيل صورة الموقف الثاني الذي يأخذ الزمن فيه زمام المبادرة في النقلة من خلال الفعل « وستحكى بحيث يبدو الموقف الثاني نتيجة حتمية للموقف الأول . والثاني هو لب اللوحة وجوهرها وفيه تظهر أنماط غريبة من العلاقات بين عناصر مختلفة في المظهر والطبيعة متفقة في الهدف ، (الجارات ، النخلات ، الأبواب الأحجار)، ومن خلال هذه العلاقات تتشكل جزئيات ثلاث صور متتابعة من خلال الاستعارة وفيها تتحدد مستويات رد الفعل عند هذه العناصر المختلفة ، فإذا كانت الجارات ستحكى القصة السوداء ، فإن النخلات سترويها ، أما الأبواب فلن تنساها ، لكن الأحجار ستهمسها . واشتراك هذه العناصر في الاهتمام بحكاية الضحية، على الرغم من افتقاد الرابطة الموضوعية بينهم جميعا ، يهدف الى تكثيف التعاطف مع الضحية ، فكأن القتل وحده ليس سببا كافيا في العقاب حتى تصبح سيرتها مشاعة في كل مكان ، كما يعمق الإيحاء بمدى تفاهة الطرف الآخر ــ جنس الضحية ــ وسطحيته ، وسلبيته التي تصل الى حد الإدانة لجنسه ، وأن يشترك معه في هذه الإدانة من هم دونه رتبة ، وفيه أيضا تأكيد على عمق جذور هذه العادات الاجتماعية .

وإذا تجاوزنا ذلك الى اللوحة الرابعة التي تمثل نهاية القصيدة وجدنا أنفسنا وجها لوجه أمام المأساة ــ مأساة المرأة في المجتمع الشرقي ــ ممزوجة بالسخرية والألم :

« ياجارات الحارة، يافتيـات القريـة »
« الخبـز سنعجنـه بدمـوع مآقينـا »
« سنقص جدائلنا وسنسلخ أيدينـا »
« لتظـل ثيـابهم بيض اللـون نقيـه »
« لا بسمة، لا فرحة، لا لفته فالمدية »

« ترقبنـا في قبضة والدنـا وأخينـــا »
« وغـــدا من يدرى أي قفـــــار »
« ستوارينــــــا غسلا للعــــــار »

وإذا كانت هذه اللوحة قد نجحت في تجسيد مشاعر الخوف واليأس والاستسلام للمحتوم ، فإنها قد نجحت أيضا في إثارة العواطف ، وتحريك المشاعر من خلال الربط بين عناصر ربما لا تبدو من الناحية المنطقية معقولة فليس ثمة علاقة منطقية بين عجن الخبز بالدموع ، وقص جدائل الشعر ، وسلخ الأيدي من جهة ، وبين بياض الثياب ونقائها من جهة أخرى ، كما أنه لا علاقة منطقية أيضا بين البسمة ، والفرحة واللفتة من جانب ، والمدية من جانب آخر . وإذا كان العقل والمنطق يتجافيان عن هذه العلاقة ، فإن العرف يحتضنها ويرعاها وهنا مفتاح المأساة ، أو سر اغتراب نازك . واللوحة تومىء الى شيء أعمق من ذلك ، تومىء الى أن تتخلص الأنثى من كل مظاهر الأنوثة والجمال لتتحول بعد ذلك الى شيء آخر هو حتما غير المرأة التي ارتضى لها الخالق سبحانه سمات خاصة بها . كما تدعوها الى أن تتجرد من مشاعرها الإنسانية « لا بسمة لا فرحة لا لفتة » لتصبح بعد ذلك شيئا آخر . ولعل مما يرفع من قوة الإيحاء بمشاعر التعاطف مع المرأة أن جاءت اللوحة الأخيرة وقد اكتست ثوبا مسرحيا حددت أبعاده طبيعة الألفاظ والعبارات الفنية التي حفلت بها اللوحة من مطلعها حتى نهايتها .

لم يكن تحليلنا لهذه القصيدة على هذا النحو هدفا في حد ذاته ـــ وإلّا لأمكن أن نقول فيها أضعاف ما قلناه ـــ وإنما كان وسيلة لمحاولة التقاط خيوط الاغتراب عند الشاعرة ، ومحاولة التعرف على طبيعة التجربة الفنية التي كانت وراء تنسيق عناصر هذا العمل من أجل أن يتغلغل تأثيره في الطرف الآخر ، ـــ أعنى المجتمع وقيمه ـــ الذي تقف منه نازك موقف المغترب عن مفاهيمه . وعلى الرغم من إيماننا المطلق بأنّ حالة الإبداع الفني تنبع من « العقل الباطن » أو بعبارة أدق من « العقل اللّاواعي » مصحوبة برموزها وصورها ولغتها الفطرية فإنّ وعى الشعراء بالعقل اللّاواعي لحظة التشكيل الفني للقصيدة ليس

واحداً ، فعلى حين نجد بعض الشعراء تضعف عندهم ، أو تختفى تماما سيطرة العقل الواعى على العقل اللّاواعي[١٦] نرى آخرين يتركون العقل اللّاواعي يفضى بكل ما في أعماق النفس من عناصر فطرية ، هي أشبه ما تكون بالمادة الخام ، مع مراقبة دقيقة من العقل الواعي الذي يصفى ما علق بالتجربة من شوائب ، ويرتب عناصرها وينسق جزئياتها حتى تغدو أشبه ما تكون ببناء هندسي محكم التصميم ونازك من هذه الفئة التي تحرص على هندسة القصيدة وفق أنماط فنية رفيعة المستوى تنسجم مع آرائها النظرية في البناء الفنى للقصيدة[١٧] . واذا ما ذهبنا نبحث عن أثر انعكاس هذه الهندسة الفنية في تجربة الاغتراب عند الشاعرة من خلال القصيدة السابقة نلاحظ أن اللوحة الأولى ، التي تصور مشهد الحادثة الرهيبة ، تعكس الغربة الذاتية عند الشاعرة ، معتمدة في ذلك على البنية الإيحائية للجملة الشعرية ، واشعاعات الألفاظ وارتباطهما بالصور والرمز ، وبعد أن تنجح الشاعرة في دفع القصيدة الى أعلى مراتب التوتر عبر نسق البنية ، وتبرز تناقضات السلوك الاجتماعي عند الطرفين ، الرجل والمرأة ، تأتى بالخاتمة ، في اللوحة الرابعة ، قوية صاعقة حين تجعل النسوة كلهن مغتربات .

ولعلّ أقسى أنواع الاغتراب هو أن يشعر الإنسان أنّه مغترب عن جنسه ، متميز بأسلوبه وسلوكه ونمط تفكيره ممن يجمعهم وإياه أنماط مشتركة من السلوك الاجتماعي ، وقد مرت نازك بهذا الدور منذ نعومة أظفارها ، فقد أحست بفوران الذات في سن يصعب ــ إن لم يستحل ــ على بنات جنسها

---

(١٦) يمكن التدليل على ذلك من خلال عشرات القصائد التي تملأ دواوين الشعر الحديث ، والمجلات الأدبية ، ولولا ضيق المساحة لقدمنا تحليلا لبعض هذه القصائد التي تبدو فيها التجربة الشعرية مشوهة ، مع تناقض كبير في عناصرها ، ويحسب بعض أصحاب هذه القصائد أنهم يقتفون أثر السرياليين حين يتركون العقل اللاواعي يقوم بتشكيل القصيدة وفقا لإمكاناته المتاحة ساعة التوهج الإبداعي ، مع أنّ السرياليين يعنون أكثر ما يعنون بالصورة الشعرية باعتبارها ذات دلالة نفسية على مبدعها ، لأن الصور عندهم تنبع من وجدان الشاعر بصورة عفوية من غير إعمال فكر .

(١٧) انظر آراء نازك الملائكة في البناء الفني للقصيدة ، في كتابها قضايا الشعر المعاصر (دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٤) ٢٠٧ ــ ٢٧٧

أن يدركنها في تلك السن ، تقول نازك : « كنت ميالة إلى الانعزال منذ طفولتي بسبب إحساسي الدائم بأنني اختلف عن سائر البنات اللواتي في سني فأنا كثيرة المطالعة ، محبة للشعر والغناء ، جادة قليلة الكلام ، بينما هنّ لا يطالعن ولا يعبأن بالفن وليس لهنّ من الجد في الحياة إلا يسير ، كما أنهنّ كثيرات الكلام لا يسكتن أبدا . وكان هذا يصدمني »[١٨] حتما. هذا الموقف المبكر ستكون له انعكاساته على مسيرة حياتها وهو ما تحقق فعلا سواء على المستوى الاجتماعي ، أو الفكري ، أو الثقافي ، أو الفلسفي .

وإذا ما ذهبنا نرصد أبعاد العلاقات الاجتماعية بينها وبين بنات جنسها نجد أنها تقف منهنّ على طرفي نقيض ، فلا هي استطاعت أن تتكيف مع أوضاعهنّ الاجتماعية والسلوكية ، ولا هنّ استطعن أن يفهمن سلوكها الغريب عليهن . لذا فلا نستغرب إذا ما رأينا نازك تضع تحت المجهر كل سلبيات المرأة العربية ، التي ترجعها أصلا الى « العبودية الذهنية » ، التي لم تستطع المرأة أن تتخطاها على الرغم من خروجها الى الحياة العامة .[١٩] وترتب على هذه العبودية الذهنية من وجهة نظرها أن وقعت المرأة في هفوات اجتماعية أبرزها الاهتمام بالمظهر الخارجي من تبرج ومبالغة في الأناقة على حساب العقل والروح اللذين لا يجتمعان مع التأنق . « وعندما تختار المرأة العربية اليوم لنفسها أن تكون متبرجة مبالغة في الأناقة ، فهي بذلك تصدر على ذهنها وروحها حكما قهارا يزج بها في ظلمات فلسفية وفكرية لا حصر لها . وأبرز هذه المسالك أنها تخلي حياة المرأة من فكرة الحرية إخلاء تماما » .[٢٠]

نلاحظ مرة أخرى أن فكرة الحرية عند الشاعرة هي إحدى المفاتيح التي تدلنا على طبيعة الاغتراب عندها ، فالقيد هو الوجه الآخر للاغتراب . والتأنق قيد يلتف حول عنق المرأة « فما أتفهه وما أشد إذلاله لروح المرأة . التأنق هو الوسائل المصطنعة التي يظنونها تؤدى الى طريق الجمال . أو لنقل إنّه الجمال

---

(١٨) نازك الملائكة ، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي (أوراق مطبوعة بالآلة الكاتبة) ١٨ .

(١٩) نازك الملائكة ، التجزيئية ، ٤٧ وما بعدها .

(٢٠) المصدر نفسه ، ٤٧

المزيف المصنوع بالوسائل الآلية . فبدلا من أن تعتمد الفتاة على غريزتها الأنثوية ، ومرونة ذهنها ، وسعة ثقافتها وجمال روحها نجدها تعتمد على كثرة ملابسها والتصنع في شعرها . وبدلا من أن توسع آفاق فكرها بالمعرفة والعلم تلجأ الى التبرج والتغنج .. فالتأنق شر عظيم يحيق بذهن المرأة ، ويقتل روحها ، ويذل عقلها لأنه يمد مظهرها على حساب ذهنها ويكر بها الى العصور الغابرة حين كانت المرأة تباع وتشترى . »[21] ثم لا تلبث الشاعرة أن تستخلص النتائج الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي جلبها هذا القيد الذهنى على المرأة .[22]

لسنا معنيين هنا بمناقشة مواقف نازك في هذا الموضوع من حيث الصحة والخطأ فذلك خارج عن دائرة هذا البحث وإنما الذي يهمنا هو محاولة ربط هذا الموقف بحالة الاغتراب التي تعانى من وطأتها . فالشاعرة قد كشفت لنا قبل قليل أنها في طفولتها لم تستطع أن تتكيف مع من هنّ في سنها لأسباب ذكرتها ، وهذا يعنى أنّ نازك لم تستمتع بمباهج الطفولة كما يستمتع بها بقية الأطفال ، وإذا ما ربطنا حالة الطفولة بالحالة الراهنة وجدنا أنّ عدم التكيّف مع نفس الجنس ظل مستمرا وإن اختلفت أسبابه . هل يعني ذلك أن موقفها من اهتمامات المرأة ترجع إلى جذور نفسية قديمة تعود إلى عهد الطفولة ؟ نعم ، هذا ما يمكن أن نفهمه من موقفها . فعدم القدرة على مشاركة الآخرين اهتماماتهم المشتركة هي مفتاح السر في عدم القدرة على الاستمتاع بما تستمتع به ملايين النساء . وعدم القدرة على الاستمتاع ، لا تنفى محاولة الاستمتاع ، فالموقفان متباينان تماما ، فالشاعرة ، على أية حال ، امرأة ولا بد أن تأخذ بشيء من الأسباب التي تأخذ بها بقية النساء فتعال نستمع إليها وهي تحدثنا عن تجربتها مع الكعب العالي « لم أستطع حتى اليوم أن أحتمله . والمرات القليلة التي ارغمت فيها على لبسه كانت أتعس أوقات عمري وقد شعرت خلالها بازدراء فكري لنفسي ، وحنق غاضب على الذين وضعوا للمرأة هذه العبودية المرهقة .

---

(٢١)المصدر نفسه ، ٥٠

(٢٢)المصدر نفسه ، ٥١ ـــ ٦٥

وبقيت أتساءل عن السبب الذي يوجب على المرأة هذا العذاب فلم اهتد مطلقاً اللهم إلّا أن الإنسان الشرير الذي ابتدع هذا الكعب قد ارتجله ارتجالا دون أية فائدة اجتماعية للمرأة . وقد أرادوا بذلك أن يفرضوا علينا بطء الحركة وقلة الحياة » .[٢٣]

وبعد ، دعك من قولها : « والمرات التي أرغمت فيها على لبسه « لأنه يتعارض أصلا مع موقفها من مفهوم الحرية الفكرية ، ودعك أيضا من المبررات التي ذكرتها في بيان عيوبه ، فهناك ملايين النساء لا يحلو لهنّ السير إلا به ، وتأمل قولها : « شعرت خلالها بازدراء فكري لنفسي « ألّا تحس من وراء هذه العبارة ذلك الهاجس النفسي الذي يحرمها من القدرة على الاستمتاع .!! ألّا تظن أنّ هذا هو الذي يجعلها تضع المرأة العربية في مقابل الانهيار الذي أصاب الحياة العربية المعاصرة ؟ تبصّر قصيدتها « عناوين وإعلانات في جريدة عربية » لترى كيف يتم التقابل بين العجز العربي العام وبين دعوة المرأة إلى التهافت على الاستمتاع بالحياة .

صيدا تقضى ليلة مروعّه
خريطة جديدة موسعه
للدولة العدو . غولدا صرحت بأن إسرائيل لن تلين
بأنها ستقتفى خطى الفدائيين
تسقيهمو من كأس موت مترعه
لبنان ينهار جنوبا . غارة
فوق القنال مزمعه
سيدتي ماذا ستلبسين ؟
في سهرة الليلة في أي وشاح سوف تظهرين ؟
سيدتي كوني شبابا ساخنا وزوبعه
استعملى عطور باريس اكرعى من خمرنا المشعشعه
فخمرنا قد قطر الربيع فيها عطره وأدمعه

(٢٣) المصدر نفسه ، ٥٥

تمتعي فالعمر يمضي راكضا ، والسنوات مسرعه
وأنت تهرمين
والخمر يا سيدتي زنابق وتين[٢٤]

حقا قد يصور هذا المشهد من القصيدة تفاهة المرأة التي لا ترى أبعد من زينتها وعطرها ، ولذة حواسها ، في حين أنّ العالم من حولها قد مسته يد الخراب ، وقد يعكس بلادة الأحاسيس وموت المشاعر ، ولكن لا نستطيع حتما أن نضعها في مواجهة مع العجز العربي ، أي ليس من العدل أن نجعلها مسئولة عما أصابنا . وما أحسب الإشارة إلى غولنا في المقطع الأول إلا تأكيدا لهذه المسئولية ، فكأنها تريد أن تقول هذه هي غولنا الصهيوينة تفتك بالفدائيين ، وها أنت أيتها العربية تتأنقين ، وتتعطرين ، وترقصين وتحتسين الخمر .!! لكن هل يمكن لنا أن نعتبر هذا المقطع يحكي أنموذج المرأة العربية المعاصرة ؟ حتما لا . إنّه أنموذج لمرأة من طراز آخر ، أو إن أردت الدقة فقل إنّه صنعه الإحساس العميق بالغربة وخلعه على المرأة العربية ، وإذا تأملت المعجم الشعري في المقطع الثاني ، وربطت إيحاءات الجمل بما سبق أن ذكرناه عن عدم قدرة الشاعرة على مجاراة المرأة في الاستمتاع بمباهج الحياة تأكد لديك الدافع الحقيقي وراء رسم هذا الأنموذج الشاذ للمرأة .

لا أحد ينكر أنّ الاغتراب بالمفهوم المعاصر يمثل حالة مرضية[٢٥] مع تفاوت في الدرجة ، ووعى الإنسان بحالته هذه قد يدفعه إلى محاولة التخلص من تلك الحالة ، أو على الأقل التخفيف من وطأتها قدر الحاجة التي تسمح له بالتكيّف مع مظاهر الحياة من حوله . وإذا ما رصدنا موقف الشاعرة من هذه الظاهرة تبين لنا أنها قد وعت أبعاد هذه المشكلة في وقت مبكر من خلال تجربة حب عرضت لها ــ وليس كمثل الحب خلاص من متاهة الاغتراب ــ واحتلت مساحة وافرة من دواوينها « عاشقة الليل » شظايا ورماد » « قرارة الموجة »

---

(٢٤) نازك الملائكة ، للصلاة والثورة ، ١٢٤ ــ ١٢٥
(٢٥) Ignase Feurlicht, op. cit. p.5

« شجرة القمر » وشدت هذه التجربة عددا من النقاد ، واختلفوا في حقيقتها[٢٦] ، ولا يهمنا هنا ما إذا كانت هذه التجربة ذاتية ، أو رؤية فنية قدر ما يهمنا تمثل الشاعرة لهذه التجربة ، والسيطرة عليها حتى تصبح مشحونة بالمعنى من الداخل لا من الخارج ، ملونة بالأحاسيس المتصارعة في داخل أعماق النفس ، وهو ما نجحت فيه الشاعرة ، أيّما نجاح ، على الرغم من الغلالات الرمزية التي اكتست بها بعض قصائدها ، كما يهمنا من هذه التجربة أيضا نجاحها أو فشلها في كسر طوق الاغتراب .

تنشد الشاعرة حبا يتسامى على الواقع ، حبا يحلّق في عالم المثل ، فترسم صورة أو تمثالا لهذا الحب ــ أقرب إلى عالم الوهم منه إلى عالم الواقع ــ ويمنعها كبرياؤها ان تبوح بهذا الحب للحبيب ، بل ربطت نهايته يوم أن ينكشف سره ، مما جعلها تتمزق من الداخل ، تغالبه مرة ، ويغالبها مرات :

لا تسلني عن سر أدمعي الحرّ ى فبعض الأسرار يأبى الوضوحا
بعضها يؤثر الحياة وراء الـ حسّ لغزا وإن يكن مجروحا
بعضها إن كشفته يستحل حبـ ـامهانا يموت موتا حزينا
بعضها بعضها تكبّر أن يكـ شف عما وراءه أو يبينا
وقلوب تضم أشلاءها فو ق جراح وأدمع وذهول
تؤثر الموت كبرياء ولا تنطـ ـق بالسر بالرجاء الخجول
وشفاه تموت ظمأى ولا تسـ ـأل أين الرحيق ؟ أين الكأس ؟
ونفوس تحس أعمق احسا س وتبدو كأنها لا تحس[٢٧]

هذا الموقف المتعالى حرى بأن يجعل رحلة الحب أقرب إلى الفشل منها إلى النجاح : لأن الحب والكبرياء معادلتان متعارضتان ، وتزداد التجربة تعقيدا حين تصبح مسالك الحب هضابا ، وصحارى وجبالا يصعب اجتيازها ، لكن الشاعرة تحاول جاهدة أن تشق طريقا لهذا الحب مهما كلفها ذلك من عناء ،

(٢٦) راجع سالم أحمد الحمداني ، ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة الموصل ١٩٨٠) ٥٠ ــ ٦٤ .
(٢٧) الديوان ، المجلد الثاني ، شظايا ورماد ، ٢٩ــ٣١ .

وحرصها على نجاح المسيرة رغم المعوقات دليل حيّ على محاولة كسر قيود الذات المعذبة ، والخروج بها إلى دائرة التواصل الإنساني :

طريــق هواى هضاب غمــوض وأرض ظلال
ويــد تطيــل التمنــى وتطــلب مالا ينـــال
هنــالك أنهار أسئلــة وجبـــال محال
وتـرسو الليـالى شهــورا ويــنسى المسير الهلال
وبين المحالين : بين وصولي وبين رجوعـــي
تمر ريــاح تبللهــا قطــرات دموعــى
وأسهــر أجهــد، أحفــر في لهفــة وخشوع
لعلى أشق طريقــا لحبّــي بين ضلوعــي(٢٨)

وتصحو الشاعرة ذات صباح فتجد تمثالها الذي طالما غنت في محرابه ابتهالات الحب وحلقت به إلى عوالم الخيال ، أبى إلّا أن يعانق الواقع ، ويتمرغ بالوحل فيتزلزل كيانها ، وتضيع أحلامها وتصوراتها الشعرية المقدسة . وفي تلك اللحظة الحزينة تنتابها مشاعر مختلفة من الإحباط ، والاحتقار والدموع ، والشوق ، والثورة ، والحنين إلى الحب . فهي على الرغم من اهتزاز صورة الحب ، وتحول التمثال إلى صخر متناثر يثير في النفس الحزن والاكتئاب ، تبقى خيط الحنين مشدودا الى دوحة الحب ، مما يؤكد أن خسارتها بالحب أشد وأنكى على نفسها من خسارتها بالتمثال :

وكان صباح واستفقت فلم أجد من المعبد الشعرى إلّا رسومــه
تحطم تمثالي الجميــل على الثرى وألقى على قلبي النقي همومــه
ورحت إلى حبي أمزق زهــره وأنثر أحــلام الصبــا ونجومــه
وينصب في قلبــي جمال شبابــه وينفث ليل الحزن فيه سمومــه
أحنّ الى حبي الجميل وإن يكن أشاح عن التمثال جفنى المسهــد
وماذا تبقى الآن؟ شلو حجارة تضيق بها نفسي، وصخــر ممدّد

---

(٢٨) المصدر نفسه ، شجرة القمر ، ٤٥٧

تعلــق قلبــي بالنجــوم وقلبــه تمرغ في الأوحـال والـطين يشهـد[٢٩]

ثم لا تلبث الشاعرة أن تنكفيء على ذاتها ، وترتد إلى الماضي الجميل تستعرضه بكل تفاصيله ودقائقه علها تجد تعليلا مقنعا لفشل تلك التجربة، فتسلمها أحاسيسها ومشاعرها في النهاية إلى أنها هي المسئولة عن تحطم تجربة الحب ، إذ لو باحت للحبيب بكل ما يعتمل في صدرها لما كانت نتيجة الحب الفشل . وهذا الإحساس ليس إلّا ترجمة للحظات اليأس والتمزق ، ومحاولة إيجاد نوع من الانسجام في اللانسجام لأن الإحباط أكبر من أن يطاق ، فلم يجد عالم الذات الغريب إلّا أن يجعل المعلوم مجهولا ، والمجهول منعطفا متوهجا نحو المعاناة والاغتراب :

أيــن منـــى حرارة الأمس والحا ضر يمشي بين الأسى والخمـــود
أسفـــا للمـــــاضى الإلهى هل ما تت أغانيـــه في فوادى الوحيـــد
آه يا شاعرى لماذا تهاويت بعيدا وراء أمسى البعيــــــــــد؟
آه هل غاب عن ظلام حيـــاتى كلّ ماكان لهفـــة وفتونـــــا
كيف ضاع الحب الإلهى ياطـــا ئرى الحرّ فانفجـــرت ظنونـــا
وأنـــــا لم أزل فؤادا على الشو ق يدارى غرامـــه المدفونـــا
ليتنى كنت بحت يا حلم الـــرو ح وأعلـــنت حبـــي المكنونـــا[٣٠]

ولعله ليس حسنا أن نمرّ على هذه الأبيات دون أن نتوقف قليلا عند مغزى الزمن ، وعلاقته بالذات المغتربة ، فالتقابل بين الماضي والحاضر ، هو تقابل بين حالتين ، حالة اللاغتراب التي يمثلها الماضي المفعم بالحرارة ، مع أنه ميت من الناحية المعنوية ، وحالة الاغتراب التي يعكسها الحاضر الخامد ، على الرغم من أنه لم يفقد حرارة الحياة . وارتباط الذات بالماضى يعنى وقف انهيار الذات وتمزقها أمام تجهم الحاضر ، وتأكيدا لهويتها ، واستمرارا لحيويتها المتدفقة كاستمرارية الزمان .

---

(٢٩)المصدر نفسه ، المجلد الأول ، عاشقة الليل ، ٦١٧ـــ٦١٨

(٣٠)المصدر نفسه ، ٥٦٣ـــ٥٦٤

ولعلّ مرارة الغربة ، وطموحها الوثّاب زينا لها إمكانية عودة الماضي بكل زخمه ، وأن فشل التجربة لا يعني نهاية التجربة ، لذا نجدها في قصيدتها « نغمات مرتعشة » تستعطف حبيبها في نغم حزين أن يعود إليها بعد أن زحفت إليها ظلال الكآبة ، وغمرت روحها ، فتحول ليلها الى دمع وشجن ، وتعلق الأسى بنفسها فعذبها :

عد، لم يزل قلبي نشيدا حالما يشدو بحبّك لحنه المفتون
عد، فالكآبة أغرقت بظلامها روحي فليلي أدمع وشجون
عد، لا تدع نفسي يعذبها الأسى ويعض فيها خافق محزون
عد، فالحياة إذا رجعت أشعة ومشاعر سحرية وفتون[٣١]

وليست قصيدتها هذه هي نهاية المطاف في استعطاف الحبيب الى العودة ، أو الدعوة إلى الالتقاء بل هناك عدد منها تناثر في ثنايا دواوينها الأولى ، لكن أدلها على حالة الاغتراب الساحق عندها قصيدتها « خائفة » :

ارجع فالليل تثير مخاوفه قلقي وأنا وحدي والنجم بعيد في الأفق
يخدعني أمل في فجر لم ينبثق وصبابة دمع باردة لم تحترق
ومددت يدي فرجعت بجفنة ظلماء وسألت الليل فبؤت ببضعة أصداء
أصداء مغرقة في سورة إغماء جاءت تزحف من أغوار الماضي النائي
ارجع، أواه ألا تسمع صوتي الموهون لن أبقى وحدي في هذا الدرب المجنون
هذا الأفق المستغلق حيث النجم عيون حيث الأشجار هياكل أفكار وظنون[٣٢]

تحس الشاعرة بالفجيعة والانسحاق حين تجد نفسها على غير توقع وحيدة في مواجهة الواقع ، فتتجاذبها مشاعر متصارعة من اليأس ، والإحباط ، والفشل ، والأمل ، حتى الليل الذي تعشق ظلامه ، وتسبح في هدوئه أصبح وحشا مخيفا يتربص بها ليغتال حبها ، بل تحول العالم كله من حولها ـــ أفقه ونجمه وأشجاره ـــ إلى أشباح تعزف ألحانها في جنازة الحب ، وكلّما تمثلت لها

(٣١)المصدر نفسه ، ٥٣٠
(٣٢)المصدر نفسه ، المجلد الثاني ، قرارة الموجة ، ٤٠٠ـــ٤٠١

هذه الهواجس ، التي تعكس على نحو مؤثر أحوال النفس في اكتئابها ووساوسها ، ازداد رعبها ، وصراخها ، ودفعتها نفسها إلى الهروب من هذا العالم المجنون . ولعل قوة انفعال الشاعرة في لحظة نفسية معينة كانت وراء التجسيم المركب لخواطر النفس حتى وإن ظهر هذا التجسيم في بعض المواقف غريبا كقولها :

في المعبر سعلاة ترمق طيفي بفتور ووراء الأفق المتشعب بعض قبور[٣٣]

والحقّ أن تجسيد هذه الخواطر ، فيما يحيط حولها من مظاهر مختلفة ، حتى تبدو كأنها مخلوقات قد انفصلت عن حقيقتها ، وتحولت الى مخلوقات مرعبة تكدر صفو الحياة ، تعكس الى جانب القدرة الفنية ، الشعور بالضياع والاغتراب . ويتعزز هذا الاغتراب ضمن سياق البنية حتى تأتي الجمل التصويرية وقد اكتست إيحاءات نفسية خاصة مثل « رجعت بجفنة ظلماء » « بؤت ببضعة أصداء » « جاءت تزحف من أغوار الماضي » « النجم عيون » « الأشجار هياكل وظنون » ، في محاولة لاستقصاء حالات الشعور . حتى الألفاظ في هذه الأبيات لها إيحاء خاص في ترجمة الإحساس الساحق بالغربة ، تأمل كلماتها « ارجع » التي تكررت مرتين ، و « وحدى » التي تكررت أيضا مرتين ، و « بعيد » و « يخدعنى » و « تحترق » ، و « بؤت » و « أوّاه » و « أبقى » .

وتلتقى الشاعرة بالحبيب الذي طالما تلهفت على لقائه ، وعاشت أسوأ أيامها بفراقه ، كما في قصائدها « ذات مساء » و « عودة الغريب » في « عاشقة الليل » ، و « عروق خامدة » و « أجراس سوداء » في « شظايا ورماد » لكنّ غربتها الساحقة كانت أقوى من أن يزيلها لقاء الحبيب كما كانت تتوهم من قبل ، علاوة على أن الشرخ الذي أصاب العلاقة العاطفية قد هزّ التجربة من جذورها ، ولعل هذا كان وراء تلك الهواجس السوداء التي تنغص على الشاعرة متعة الحياة ، فيجعلها تتوهم أنّ هناك شيئا مجهولا يتربص بتجربة

---

(٣٣) المصدر نفسه ، ٤٠٢

حبها ، قد يكون هذا الشيء هو ما رمزت له « بالسعلاة »[٣٤] وقد يكون هذا الشيء سمكة تفسد رحلة الحب الشادية ، فبينما الحبيبان يتهيآن للسعادة ، إذا بهما يسمعان حركة تكون النذير لفراق عالم السعادة :

لأينا وتبيّنا الحركه ثمة وإذا جثة سمكه
طافية فوق الموجة ميتة والشاطىء في إشفاق
وصرخت رفيقي أين نسير لنعد فالجثة همس نذير
أرسلها عملاق شرير إنذار أسى ودليل فراق
فأجاب رفيقي : نحن هنا يحرسنا الحبّ فأي فراق؟
وغرقنا في صمت براق[٣٥]

وربما يكون هذا الشيء أيضا متمثلا في أصوات منكرة ، تأتى من عالم آخر ، تنذر بفشل اللقاء والحب :

لنفترق الآن، أسمع صوتا وراء النخيل
رهيبا أجشّ الرّنين يذكرني بالرحيل
وأشعر كفيك ترتعشان كأنك تخفى
شعورك مثلى وتحبس صرخة حزن وخوف
لم الارتجاف؟
وفيم تخاف؟
ألسنا سندرك عما قليل
بأنّ الغرام غمامة صيف[٣٦]

هذا يعنى أنّ هناك شيئا ما كان يعذبها ويطاردها ويشوه أفراحها ، ويسرقها من نفسها إن صح التعبير ، وهذا الشيء هو الذي باعد بينها وبين حبيبها ، بل وبين العالم الحسى على وجه الخصوص كما سنرى عند الحديث عن الاغتراب

(٣٤)المصدر نفسه

(٣٥)المصدر نفسه ، ٢٤٧ وما بعدها ويرجح الدكتور عبده بدوي أن تكون السمكة رمزا للجنس والهرب منه راجع كتابه في الشعر والشعراء ص ٦٦ــ ٦٧

(٣٦)المصدر نفسه ، ٢٨٤ وما بعدها .

النفسي عندها ــ وعلى ذلك نستطيع أن نقول إنّ التجربة العاطفية بكل منعطفاتها لم تستطع أن تخرج الشاعرة من دائرة الاغتراب ، بل زادت من معاناتها وحزنها وتمزقها ، وجعلتها تنسلخ أكثر عن عالم الواقع ــ مع رفض مطلق لمفهوم الحب بمعناه العام ــ الى حد أنها تنسى أحيانا بشرية إحساسها على نحو ماكان يفعل المتصوفة :

روحــي لا تعشق أن تحيــا مثــل النــــاس
أنـــــا أحيانـــــا أنسي بشريـــــة إحساسى
حتــى حبك حتـــى آفـــاقك تؤذينـــــي
فأنــا روح أسبـــح كالطيــــف المفتـــون
قلبــي المجهـــول يحس شعـــورا علويـــا
لا حسا يشبهه لا وعيــــا بشريــــــا
إذ ذاك أحسك شيئـــا بشريـــا قلقـــا
قمـــة أحلامـــي ترفضه مهمـــا ائتلقـــا(٣٧)

إن ذروة المعاناة ، والإحساس الساحق بالهزيمة والهروب من الحقيقة ، والعجز عن التكيف مع المفاهيم العامة ، وراء صنع هذه الأحاسيس الروحية ، في تلك الأبيات التي تحلّق بعيدا عن عالم ضحل تافه ، مملوء بالحمقى والتافهين ، عجزت الشاعرة عن أن تجد فيه الراحة النفسية التي تغنت بها ، فترتفع فوق مأزقها المأساوي بحثا عن نوع آخر من الخلاص الذي تحرقت شوقا إليه ، إنّ شدة تذبذب أوتار الذات لحظة الشعور بالفشل أطلق شرارة الإرادة في البحث عن خيار يتجاوز لحظة الإخفاق ، ويحقق هدفين ، تأكيد قيمة الذات ، والإحساس بهويتها ، والعمل على تفريغ شحنات التوتر التى اعترت الذات ، حتى يمكن إعادة التوازن الطبيعي بين الذات والعالم من جهة ، والحلم والحقيقة من جهة أخرى ، فكان ذلك الملاذ الروحي الذي سبحت فيه الشاعرة سباحة شديدة إلى درجة أن بشريتها قد تلاشت تماما ، وحل مكانها

---

(٣٧)المصدر نفسه ، المجلد الثاني ، شظايا ورماد ، ٩٦ وما بعدها

روح هائم ترف عليه نفحات علوية ، تضيع معها هوية قلبها ، ويغيب فيها الوعى البشري ، وتنطلق من خلالها الأحلام اللذيذة ، التي تبعث الخدر في الروح الهائم . لكن الانفصال عن عالم الحس ، معناه اختيار الموت ، وعلى ذلك فلا يطول غياب الشاعرة كثيرا ، فسرعان ما ترتطم بالحياة لتدرك أن الهرب من مواجهة الحقيقة حقق لها ما يحققه المخدر للمريض ، فالمخدر ليس علاجا ، ولكنه المرحلة التي تسبق العلاج، لذا يتفتق ذهن الشاعرة عن فكرة وضع حد لهذه التجربة بإعدام نفسها كما في قصيدتها « عندما قتلت حبي » فهي هنا كما تغترب عن الآخرين تغترب عن نفسها ، وكما تقتل الآخرين تقتل نفسها ، ووراء ذلك هو الإحساس بعدم جدوى الحياة :

وتمَّ النصر لي وهويت تمثالا إلى الهوه
وجئت لأدفن الأشلاء تحت كآبة السروه
وراح الرفش في كفى يشق الأرض في نهم
فلامس في الثرى جسدا رهيبا بارد القدم
ورحت أجرّه للضوء مزهوّه
فمن كان؟
بقايا جثة الندم
وكان الليل مرآة فأبصرت بها كرهي
وأمسى الميت لكني لم أعثر على كنهى
وكنت قتلتك الساعة في ليلى وفي كأسي
وكنت أشيع المقتول في بطء الى الرمس
فأدركت ولون اليأس في وجهي
بأني قط لم أقتل سوى نفسي[٣٨]

ولعله ليس من المبالغة في شيء إذا قلنا إنّ فشل هذه التجربة العاطفية قد وسّع من رقعة الاغتراب عندها ، وانعكس أثره حتى على سلوكها الاجتماعي

---

(٣٨) المصدر نفسه ، قرارة الموجة ، ٣٤٠ــ٣٤١

مع الآخرين ، وقد أدركت تلك الآثار السلبية حين خرجت من محيطها العربي الى محيط أجنبي ، فهي تذكر أنها حين التحقت بجامعة وسكونسن في الولايات المتحدة عام ١٩٥٤ بدأت في كتابة عدد من المذكرات[٣٩] ، وهنا واجهت صراعا بين الذات وبين مقتضيات الحياة من حولها ، تعال نستمع إليها وهي تحدثنا عن هذه الفترة الحرجة من حياتها . « كنت في مذكراتي أغوص غوصا عميقا في تحليل نفسي وقد اكتشفت أنني كنت لا أعبّر عن ذهني وعواطفي كما يفعل كل إنسان حولي ، **وإنمّا ألوذ بالانطواء والصمت والخجل** ، واتخذت قرار حاسما أن أخرج على هذا الطبع السلبي وشهدت مذكراتي صراعا عظيما مع نفسي من أجل هذا الهدف فكنت إذا تقدمت خطوة تراجعت عشر خطوات بحيث اقتضاني التغيير الكامل سنوات كثيرة طويلة ... **ولذلك اعتبر كفاحي المتواصل لتعديل أعماقي النفسية ، وسلوكي الاجتماعي كفاحا بطوليا** » .[٤٠]

لا شك أن هذا النص الثمين يوضح لنا بجلاء عمق ما كانت تكابده وتعانيه في محاولة منها للخروج عن متاهة الاغتراب ، وبناء جسور من التواصل الإنساني .

---

(٣٩) دفعت الأستاذه نازك إلى جريدة الأهرام حلقة واحدة من مذكراتها في صيف عام ١٩٦٦ ، فنشرتها الأهرام في عددها الصادر في اليوم الخامس من آب من العام نفسه .
أمّا بقية المذكرات وهي كبيرة جدا ــ حسبما أعلم ــ فلم تر النور بعد ، ونأمل أن تقوم الشاعرة في المستقبل القريب بدفع هذه المذكرات إلى المطبعة ، لأننا نعتقد أنها ستلقي ضوءا على كثير من قضايا الشعر والنقد التي شغلت فكر الشاعرة زهاء ثلاثين عاما ، ومن هذه المذكرات سيضع النقاد أيديهم على مصادر الثقافة الأولى للشاعرة ، التي تعتبر حجر الزاوية في أعمال المبدعين .
ونأمل منها كذلك أن تفرغ إلى جمع رسائلها التي تبادلتها مع الشعراء والأدباء والنقاد ، ودفعها إلى المطبعة ، نظرا لما تنطوي عليه تلك الرسائل من أفكار وآراء ومناقشات أدبية ، ونقدية ذات قيمة خاصة .

(٤٠) نازك الملائكة ، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ، ١١

— ٣ —

ثم نأتي الآن إلى ظاهرة أخرى من ظواهر الاغتراب عندها ، وهي ظاهرة الاغتراب الابداعي ، Creative Alienation ، ونعني بها تلك الحالة التي يحس الفنان فيها أنه منفصل على نحو ما عما أبدعه ، بحيث يؤدي ذلك إلى أن يفقد في بعض الأحيان الصلة القائمة بينه باعتباره مبدعاً وبين الشيء الذى ابتدعه[٤١] أو حين ينشب صراع بين ذاتين مبدعتين في نفس الفنان ، ترى إحداهما أنها أحق من الأخرى في السيطرة على حواس الفنان ، ونوازع الحياة فيه ، لتوجه دفة الإبداع عنده وفق تشكيل خاص ينطلق في الغالب من مفهومين ، الزمن على اعتبار أنه يمثل خبرة تراكمية ، والثقافة المتجددة للفنان بوصفها رافدا من روافد الإبداع ، لذا فلا نستغرب إذا ما وجدنا بعض المشتغلين بالأدب والفن يكشفون لنا في بعض مراحل حياتهم عن صراع يدور بين ذواتهم ، بخاصة عندما يكون الفنان مهيأً نفسيا لميلاد ذات جديدة ، بعد أن تكون الذات ، القديمة قد استنفدت أغراضها[٤٢] . لايشك أحد في أنّ الباعث الأساسي على الإبداع هو محاولة اكتشاف الذات ، والتعرف على قدراتها الخاصة التي تمثل جزءا جوهريا في الذات ، وأن ترجمة هذه القدرات إلى عمل إبداعي يعنى تحقيقاً لكيان الذات بل هو الوجه الآخر للذات ، والانفصال عنه على أيّ شكل هو انفصال عن الذات نفسها . من هذا المنطلق نأتي إلى عدد من المواقف الإبداعية عند الشاعرة نازك لنرى كيف تتم عملية الانفصال هذه ، وما هي دلالاتها النفسية والإبداعية . ترجع أقدم قصائد ديوانها إلى عام ١٩٤٤ ، ولا يعني هذا أنّ أولى قصائدها ترجع إلى هذا التاريخ بل إلى زمن أبعد من ذلك ، لكنها لم تضمن ديوانها تلك القصائد التي نظمتها قبل هذا التاريخ ، لسبب أو لآخر ، لكنها تذكر أن نشاطها الشعري والأدبي

---

(٤١) محمود رجب ، الاغتراب أنواع ، الفكر المعاصر ، العدد الخامس يوليو سنة ١٩٦٥ ، ص٢٢

(٤٢) يمكن ملاحظة هذه الظاهرة ، أو ما هو قريب منها ، في أعمال كل من نيشته ، ودوستويفسكي ووليم بليك ، وت . س. إليوت .

بلغ أوجه في عام ١٩٤٢ ، ومعنى ذلك أن موهبتها الإبداعية قد ترسخت منذ هذا التاريخ . وبعد هذا التاريخ بوقت قصير كتبت مطوّلتها « مأساة الحياة » عام ١٩٤٥ ، وهي في الثانية والعشرين ، قبل صدور ديوانها الأول « عاشقة الليل » . والذي دفعها إلى كتابة هذه المطولة هو إعجابها بالمطولات التي قرأتها في الإنجليزية ، والعنوان كما تقول — يدل على التشاؤم المطلق ، والشعور بأنّ الحياة كلها ألم وإبهام وتعقيد . وكان من المتوقع أن تصدر تلك المطولة بعد صدور ديوانها الأول ، ولا سيما إذا تذكرنا تلك الإشارة الصغيرة التي جاءت في آخر الديوان تنبىء عن قرب صدور المطولة ، ولكن مرت سنوات والمطولة لمّا تر النور بعد . وفي عام ١٩٥٠ قررت أن تعيد نظمها مرة أخرى فاكتشفت أن الصورة الثانية للقصيدة تختلف في كل لفظة منها عن « مأساة الحياة » فوهبتها عنوانا جديدا ، يتفق ومضمون القصيدة ، ولذا سمتها « أغنية للإنسان » غير أنها لم تتجاوز في نظمها أكثر من ٥٨٦ بيتا ، لأنها شعرت — كما تقول — بالضيق حين وجدت نفسها مقيدة بالنسخة الأولى من القصيدة ، ولا تستطيع أن تخرج عن الإطار العام للقصيدة الأولى ، ثم لم تلبث أن تركت القصيدة مرة أخرى . وبعد توقف دام خمسة عشر عاما عادت الشاعرة مرة ثالثة إلى القصيدة تنسخها ، مغيرة كلمة هنا ، وشطر بيت هناك ، دون أن تعيد نظمها كما فعلت من قبل ، وهنا اكتشفت أن التغيرات أخذت تتسع لتشمل الأبيات أيضا « وبعد يومين وجدتني أغير القصيدة القديمة تغييرا كاملا دون أن أستبقي من المطولة الأولى لفظة واحدة[٤٣] وعلى ذلك برزت الصورة الثالثة للقصيدة . وهنا نجد أنفسنا بإزاء ثلاثة مواقف للشاعرة من مطولتها الأولى « مأساة الحياة » ، يتمثل الموقف الأول في الإحجام عن نشر المطولة في حينها على الرغم من الإعلان عنها ، وهذا يعني أن الذات ليست في موقف منسجم مع ما أبدعت ، إمّا لأنه لايحقق ما تطمح الذات إلى تحقيقه ، وإمّا لأنه قد كشف عن أكثر مما يمكن البوح به ، في وقت وزمن معين ، واتسم بموقف فلسفي أو سلوكي قد تكون له آثاره السلبية على المبدع فيما بعد ، وهذا ما

(٤٣) الديوان ، المجلد الأول ، مأساة الحياة وأغنية للإنسان ، ١٢

نرجحه ونميل إليه ، فقد كانت الشاعرة في تلك الفترة ترى الحياة من حولها غامضة مبهمة ، وكلما حاولت أن تبدد ما يكتنفها من غموض ازدادت كثافة هذا الغموض ، فتصاب بالتعقيد ، والإحباط ، واليأس ، والتشاؤم لذا فلا نستغرب حين نجدها تتخذ من هذه المطولة شعارا يكشف عن فلسفتها في الحياة وتصدرها بمقولة الفيلسوف الألماني المتشائم « شوبنهاور » : « لست أدري لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة كلما أسدل على هزيمة وموت ؟ لست أدري لماذا نخدع أنفسنا بهذه الزوبعة التي تثور حول لا شيء ؟ حتّام نصبر على هذا الألم الذي لا ينتهي ؟ متى نتدرع بالشجاعة الكافية فنعترف بأنّ حبّ الحياة أكذوبة ، وأنّ أعظم نعيم للناس جميعا هو الموت « بل إنّ تشاؤمها في هذا الوقت المبكر قد فاق تشاؤمه ، ذلك لأنّ « شوبنهاور » كان يرى أنّ الموت نعيم لأنه يضع حدا لعذاب الإنسان ، أمّا الشاعرة فقد كانت ترى أن الموت كارثة الكوارث ، وأنّه مأساة الحياة الكبرى « ... وذلك هو الشعور الذي حملته من أقصى أقاصي صباي إلى سنّ متأخرة(٤٤) » فإذا ما ربطنا هذا الموقف الفلسفي من الحياة بالسن المبكرة للشاعرة ، عرفنا أنه كان وراءه موقف نفسي معين فرض نفسه على الشاعرة ، وما أن أفاقت الشاعرة من كابوس ذلك الموقف النفسي حتى بدأت تعيد النظر فيما حفلت به المطولة من مواقف تجاه الحياة ، فهالها — على ما يظهر — ما وصلت إليه من أفكار فآثرت أن ترجىء نشرها ولو إلى حين ، ويبدو أنه بمرور الزمن أخذت تشعر أن انفصالها عن هذه المطولة بدأ يزداد ، فارتأت أن تعيد نظمها ، وهنا نأتي إلى الموقف الثاني . ترى الشاعرة أن هناك دافعين اثنين وراء إعادة نظم المطولة ، أولهما أن أسلوبها الشعري قد تطور ، فأصبحت مناهلها الأدبية أغزر ، وأسلوبها أكثر صورا ، وثقافتها أغنى عما كانت عليه ، والدافع الثاني أن نظرتها للحياة قد تغيرت ، فهي ترى الحياة بمنظار جديد فيه مسحة من تفاؤل ووضوح(٤٥) . ولعلي لا أبدو مجانبا للحقيقة حين أقول إن السبب الأول ليس مقنعا على الإطلاق ،

---

(٤٤) المصدر نفسه ، ص ٧

(٤٥) المصدر نفسه ، ١٠

فليس غني الثقافة ، أو تطور الأساليب الشعرية ، سبباً وجيهاً يدفع الشاعر إلى إعادة ما سبق أن نظمه . وإلّا واجهتنا مشكلة عويصة تتمثل في عدم القدرة على رسم أبعاد التطور الشعري لأي شاعر ، خاصة حين تختفي البواكير التي تعتبر مفاتيح التطور الشعري عند الشاعر . ولو كان هذا سببا معقولا لتحتم على الشاعرة أن تعيد نظم ديوانها الأول « عاشقة الليل » فمعظم قصائد هذا الديوان قد نظمت خلال فترة نظم المطولة ، وما ينطبق على المطولة في هذا المجال ينطبق حتما على هذا الديوان . لم يبق إذا إلّا السبب الثاني وهو المعقول ، والمقبول لأنه يتفق مع أمرين انتهت إليهما الشاعرة من خلال إعادة نظم المطولة ، الأول ، أنّ الشاعرة — كما تقول — لم تستطع أن توفق بين آرائها القديمة في الحياة ، وبين ما انتهت إليه أخيرا من رأي من أن السعادة في هذا العالم ممكنة ولو إلى مدى محدود ، الثاني ، إحساس الشاعرة بأنها مشدودة إلى النسخة الأولى من المطولة بصورة لم تكن تتوقعها ، مما جعلها تشعر بالضيق والإحباط ، ولم يكن أمامها من مخرج إلّا أن تتوقف عن النظم .. إن التطور الذي طرأ على مفاهيم الشاعرة نحو الحياة حدث خلال وجود الشاعرة في الولايات المتحدة عام ١٩٥٠(٤٦) وهو العام الذي بدأت فيه بإعادة المطولة . إنّ إصرار الشاعرة على إعادة النظم والبدء به فعلا ، يؤكد عمق الانفصال الإبداعي ، سواء أخذنا الباعث الأول في الاعتبار ، أو الثاني ، أو هما معا ، فالنتيجة واحدة ، وهي الإحساس بالاغتراب الإبداعي . ويتمثل الموقف الثالث حين تمتدغربة الشاعرة عن مطولتها خمس عشرة سنة ، وهي فترة كفيلة بأن تجعل جوّ مأساة الحياة يتلاشى تدريجيا من ذهن الشاعرة ، ويحل محله الإيمان بالله ، والاطمئنان إلى الحياة ، فيتأتى لها أخيرا العثور على السعادة ، التي طالما شقيت في البحث عنها . ولعلّ حرص الشاعرة على الابتعاد عن الصورة القاتمة التي تعكسها مطولتها الأولى جعلها تغالي كثيرا حين تدعي أنّ التغيير الذي طرأ على المطولة القديمة كان كاملا ، وأنها لم تستبق من المطولة الأولى لفظة واحدة . والحق أننا إذا ما قارنا بين المطولتين الأولى ، والثالثة وجدنا أن هناك أكثر من

---

(٤٦) المصدر نفسه ، ٩—١٠ ، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ، ٨

عشرة أبيات ومائة تكررت في المطولة الثالثة ، بمعنى أنه لم يطرأ على معجمها الشعري أيّ تغيير ، بالإضافة إلى عدد كبير من الأبيات التي كان التغيير الذي أصابها لا يتجاوز اللفظة الواحدة ، وفي بعض الأحيان الجملة والشطر والقافية ، ومن الإنصاف أن نقول إن المطولة الثالثة حفلت أيضا بالجديد من حيث الشكل والمضمون ، فالمطولة الأخيرة تنفرد عن الأولى بعدد كبير من الأبيات ، كما تختلف معها من حيث النتيجة ، فالسعادة في الأولى غير ممكنة ، لكنها في الثالثة متحققة . وجمع الشاعرة في مطولتها الأخيرة بين آرائها القديمة ، ومفاهيمها الحديثة يكشف لنا عن عمق ما كانت تعانيه من صراع تدور رحاه بين عالمين من صنع نفسها ، عالم تود أن تتخلص منه بكل ما فيه من قتامة الماضي ، وعالم تريد له أن ترسخ جذوره ، لأنه حقق لها ما كانت تبحث عنه . ويظهر أنّ هذا الشد العنيف بين الماضي والحاضر ، كان وراء هروبها من المطولة للمرة الثالثة ، فما كادت تنظم ستمائة بيت منها حتى توقفت ، ولم تعد الشاعرة إلى مطولتها منذ ذلك التاريخ(٤٧) ، وهكذا بقيت المطولة الثالثة ناقصة لم تتم .

ولعلّ أهم وأخطر « انفصال إبداعي » واجهته الشاعرة كان يوم اهتدت ــ تحت مضاعفات نفسية حادة ــ إلى الشعر الحر كوسيلة جديدة للتعبير عن مواقف نفسية ، يعجز نظام الشطرين عن أن يحتويها بطريقة تروى ظمأ التعبير الإبداعي عندها من جهة وتمتص مشاعرها المتأججة من جهة أخرى . وتحكي الشاعرة ظروف تجربتها الإبداعية هذه من خلال قصة طريفة مفادها أنه في عام ١٩٤٧ ، بعد صدور ديوانها الأول « عاشقة الليل » بأشهر قليلة ، انتشر وباء الكوليرا في مصر ، وبدأت الأنباء تتوالى بذكر أعداد الموتى ، وحين بلغ العدد ثلاثمائة في اليوم الواحد انفعلت الشاعرة انفعالا قويا وشرعت في نظم قصيدة في هذه الكارثة مستخدمة شكل الشطرين المعتاد ، مع تغيير القافية بعد كل أربعة أبيات ، وحين انتهت من القصيدة ، وجدت أنها لا تعبر عن مشاعرها الملتهبة فأهملتها واعتبرتها من شعرها الساقط . وما أن وصل إلى سمعها أنّ عدد الموتى قد ارتفع إلى ستمائة نفس في اليوم الواحد حتى خلت إلى نفسها وأخذت

---

(٤٧) الديوان ، المجلد الأول ، مأساة الحياة وأغنية للانسان ، ١٢

تنظم قصيدة أخرى على نمط القصيدة السابقة مع اختلاف في الوزن والقافية ، ظانة أن هذا الاختلاف كفيل بتحقيق ما عجزت القصيدة السابقة عن تحقيقه ، وإذا بها تفاجأ حين انتهت منها أنّ القصيدة دون مستوى مشاعرها وهنا تملكها الحزن ، وأحست أنّها تحتاج إلى أسلوب آخر قادر على الموازنة بين الطاقة التعبيرية المختزنة ، والمشاعر المحتدمة ، غير أنها لا تدري كيف تستلهم هذا الأسلوب المنشود . وفي يوم الجمعة السابع والعشرين من أكتوبر سنة سبع وأربعين وتسعمائة وألف تناهي إلى سمع الشاعرة أنّ عدد الموتى في اليوم الواحد بلغ ألفا فاغتمت غما شديدا ، واندفعت إلى الكراس والقلم ، وبدأت بنظم قصيدتها المعروفة الآن « الكوليرا »(٤٨) وما أن انتهت منها حتى أحست الشاعرة أنها تعبر عن أحاسيسها أروع تعبير ، وأن أشطر القصيدة غير المتساوية كانت أقدر على امتصاص نغمة الحزن ، والإحساس بالفجيعة من نظام الشطرين ، وهنا انفتح عالم جديد أمام الشاعرة — عالم الشعر الحر — فدخلته بكل ثقة واقتدار ، وقابلت التحدي والسخرية والاستهزاء بالاندفاع في هذا الاتجاه الجديد حتى أصبح الشعر الحر لا يذكر إلّا وتذكر معه الشاعرة وقصيدتها الرائدة « الكوليرا »(٤٩) .

هذه الوثيقة المهمة تكشف لنا عن شيئين على جانب كبير من الأهمية ، الأول أنّ الشاعرة أخفقت في التكيف ، من خلال تجربتين فاشلتين ، مع نظام الشطرين في استيعاب تجربتها النفسية مع مأساة الكوليرا ، مع أن موهبتها الإبداعية قد ترسخت منذ وقت طويل قبل هذه التجربة الفنية الجديدة ، ومع ذلك فإنّها تعزو سبب الفشل إلى نظام الشطرين نفسه لا إلى الشاعرة ، فكأن هذا الفن قد أصبح شيئا غريبا عنها لا تألفه ولا يألفها . ولعل عزو الفشل إلى النظام لا يوحي بالانفصال بين الذات المبدعة والنظام فحسب ، بل يشير إلى تعالى الذات المبدعة على قواعد الفن . أمّا الثاني فإنه على الرغم من اندفاع الشاعرة وحماسها إلى الأسلوب الجديد ، ومقابلتها التحدي بتحد مثله أو

---

(٤٨) لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ، ٤ — ٥ ، قضايا الشعر المعاصر ، ٣٥

(٤٩) لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ، ٤ — ٥

أشد ، وثقتها الزائدة بأنّ قصيدتها هذه ستغير خريطة الشعر العربي[٥٠] ـــ حتى لكأن من يسمعها ، أو يقرأ لها في تلك المرحلة يظن أنّ القطيعة بينها وبين نظام الشطرين لا سبيل إلى إصلاحها ـــ فإن ما نظمته على نظام الشطرين أكثر مما نظمته وفق أسلوب الشعر الحر ، وهذا يعني أن الانفصال عن نظام الشطرين ليس انفصالا كليا بل شبه انفصال مرتبطا بالحالة النفسية التى تمر بها الشاعرة لحظة التهيؤ الإبداعي ، لذا فلا نستغرب حين نجدها تقول بعد نجاح قصيدتها « الكوليرا » بسنوات طويلة : « ومنذ ذلك التاريخ انطلقت في نظم الشعر الحر ، وإن كنت لم أتطرف إلى درجة نبذ شعر الشطرين نبذا تاما ، أو مهاجمته كما فعل كثير من الزملاء المندفعين الذين أحبوا الشعر الحر واستعملوه بعد جيلنا[٥١] . » غير أن المتتبع لشعر الشاعرة منذ مطالع السبعينات وحتى الآن يلاحظ أن الشاعرة قد انعطفت انعطافة قوية تجاه الشعر الحر ، وبدأت الخيوط التي تشدها إلى شعر الشطرين تتآكل ، وأخذت مساحة الاغتراب الإبداعي عن نظام الشطرين تزداد اتساعا بمرور الوقت خذ مثلا ديوانها « للصلاة والثورة » الذي أصدرته عام ١٩٧٨ ، يضم هذا الديوان ثماني عشرة قصيدة ، اثنتين منها من شعر الشطرين ، والباقي من الشعر الحر ، وخذ مثلا أيضا ديوانها الأخير « يغير ألوانه البحر » الذي جاءت كل قصائده من الشعر الحر ، هذا عدا ما نشرته الشاعرة في السنوات الأخيرة من شعر في المجلات الأدبية وعلى وجه الخصوص مجلة الشعر القاهرية ومجلة الآداب البيروتية . والحق أن هذه الظاهرة لم تغب عن ذهن الشاعرة ، لذا نراها تستبق النقاد في تعليل هذا الموقف الذي يتعارض أصلا مع دعوتها إلى أن يحتفظ الشاعر بالشكلين معا ، الشكل القديم ، والشكل الحديث ، فتقول : « والواقع أنني بت أكثر تمسكا بآرائي المتطرفة التي وردت في كتابي « قضايا الشعر المعاصر » في الفصل المعنون « الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر » . فإن طراز تفكيرنا اليوم يبتعد عن فكرة النموذج المحدد الثابت الذي يمثله شعر

---

(٥٠) المصدر نفسه ، ٥ .

(٥١) المصدر نفسه

الشطرين كما ينأى عن فكرة التناظر الهندسية الصارمة مما ألفناه في شعرنا القديم طوال العصور السابقة وإنما هذه فينا اليوم لفتة مزاجية ، والإنسان ميال إلى التغيير والتبديل بطبعه فهو في كل مرحلة من مراحل حضارته يستبدل طرائق البناء والزينة والديكورات ، ويغير أشكال السجاد وطراز أثاث البيوت . والشعر الحر ، بأشطره المتفاوتة الطول ، الثائرة على الوحدة الثابتة والنموذج المقنن ، وبمساعدته على الاسترسال وطول العبارة يساعدنا اليوم في الانطلاق من قيود الشكلية الصارمة التي ننفر منها في مبانينا وطراز مدننا ، إننا نجنح إلى عدم التقيد ، وإلى التمرد على النماذج الصارمة المتحكمة ، وهذا هو السر في إقبالنا على الشعر الحر ، ومحاولتنا التهرب من الثبات والنموذجية في شكل الشطرين[٥٢] » .

نستنتج من ذلك أن اغترابها الإبداعي عن نظام الشطرين يعود إلى المزاج ، والنزوع إلى التغيير ، وظروف الحضارة ، وضغوط العصر ، وتتكيء على هذا الأخير بصفة خاصة فتحمله مسئولية هذا الاغتراب فتقول : « أعتقد أن إقبالنا على الشعر الحر اليوم مفروض علينا نفسيا من العصر كله فلا حيلة لنا فيه . إننا مجبرون على هذا لمجرد أننا نعيش بين هذه المباني ، ونرى هذه اللوحات والصور ، ونخطو في هذه الشوارع . والأمران مرتبطان أشد الارتباط[٥٣] » .

وبعد ، هل يمكن لنا أن نعتبر مستلزمات العصر وما يتبعه ، أمورا جديدة تكفي لتبرير تلك الاندفاعة القوية نحو الشعر الحر ؟ ألم يقل مثلها وأكثر عند بداية انبثاق حركة الشعر الحر في مطالع الخمسينات ؟ ويكفي أن نعود إلى كتاب الشاعرة « قضايا الشعر المعاصر » ، ونقرأ ما سطرته هي عن « الجذور

---

(٥٢) للصلاة والثورة ، ١٨ــ١٩ على الرغم من فرار نازك من الأشكال الثابتة والرموز الجامدة التي قد تعوق انطلاق التجربة الشعرية عن الغوص في أعماق النفس ، ومكنوناتها المستترة فإن هذا لا ينطبق على القافية عندها ــ وهي كما نرى إحدى الأشكال الموروثة ــ فهي ترى أنّ القافية جزء أساسي في البنية الموسيقية للشعر الحر . وفي دراسة قيمة للشاعرة عن القافية في الشعر العربي المعاصر في (مجلة الحصاد في اللغة والأدب ، العدد الأول ، تموز ١٩٨١ ، تصدر عن قسمي اللغة العربية واللغة الإنجليزية ، بجامعة الكويت ، ٢٦ــ٤٠) نراها ترصد وتحلل أثر القافية ، وقيمتها الإيقاعية في الشعر المعاصر .

(٥٣) للصلاة والثورة ، ٢١

الاجتماعية لحركة الشعر الحر » لنجد أن تبريرات الأمس تكاد تكون هي تبريرات اليوم ، وهي لا تنكر هنا بل تعترف صراحة — كما رأينا — أنها أصبحت أكثر التصاقا بآرائها المتطرفة في بداية الحركة . وإذا كان الأمر كذلك ، فما الذي يدفع الشاعرة إلى أن يكون اغترابها عن نظام الشطرين في بداية حركة الشعر الحر اغترابا محدودا ، وأن يكون اغترابها عنه الآن اغترابا تاما ؟ هنا لا نملك إلّا أن نفسر هذا الموقف ضمن إطاره التاريخي . لا أحد يجهل أن حركة الشعر الحر في بدايتها قد تعرضت لهجوم عنيف من جمهور الأدباء والنقاد ، واعتبرت حركة مشبوهة تهدف إلى تقويض صرح الشعر العربي . وتعرّض أصحابها إلى اتهامات شتى منها أنّ أصحابها قد ابتدعوا طريقة جديدة تعينهم على التخلص من الأوزان العربية ، وتستر عجزهم وضحالة تجاربهم الشعرية ، لهذا كله نجد أن الشاعرة في هذه الفترة معنية بالجانب النظري لهذه الحركة أكثر من الجانب التطبيقي ، ففي قمة الصراع بين أنصار التجديد ، والمحافظين يظهر كتابها القيم « قضايا الشعر المعاصر » الذي يتصدى لوضع نظرية عروضية للشعر الحر ، وللبحث عن مفاهيم معاصرة للشعر . وعلى الرغم من حماسها الشديد لكثير من آرائها الجديدة ، فإنها كانت حريصة ، في الوقت ذاته ، على أن تؤكد في أكثر من موضع من كتابها السابق ودواوينها الشعرية أنّ حركة الشعر الحر لا تهدف إلى نبذ شعر الشطرين ، ولا إلى طرح أوزان الخليل ، وإنما تهدف إلى البحث عن أسلوب جديد يقف إلى جوار الأسلوب القديم ، وتعزز موقفها هذا تطبيقيا فهي لا تندفع في استخدام الأسلوب الجديد كاندفاعها في شرح نظريتها بل تحاول أن توازن بين الأسلوبين في الاستخدام وكثيرا ما غلبت الأسلوب القديم على الأسلوب الجديد ، وكأنها بهذا تحاول أن ترد على جميع الشبهات التي التصقت بدعاة الشعر الحر ، إلى جانب أنّ الشاعرة كانت معنية بالدرجة الأولى بنجاح دعوتها ، وهذا لا يتأتى لها — وسط سهام النقد اللاذعة — إلّا إذا اندفعت الحركة الجديدة بشكل طبيعي يكفل لها في النهاية أن تكون رافدا جديدا من روافد الشعر العربي ، وأن تكون معلما من معالم التطور في الشعر العربي ، وهذا ما حدث بالفعل ، فلم يمض عقد من الزمان على بدء هذه

الدعوة حتى تغلغلت في نسيج الحركة الشعرية على امتداد الوطن العربي ، ونجحت في أن تجذب إليها أساطين الشعر المعاصر ، لهذا كله يحق للشاعرة اليوم بعد هذا النجاح الكاسح الذي لقيته الدعوة أن يكون اغترابها عن شعر الشطرين اغترابا تاما ، فهي تشير إلى أنها منذ ثلاث سنوات وهي تشعر بأنها ملتصقة أشد الالتصاق بالشعر الحر ، وأنها غير راغبة في تخطيه والعودة إلى نظام الشطرين(٥٤) .

ومن ظواهر الاغتراب الإبداعي عند الشاعرة أيضا وقوعها في بعض الأحايين في أخطاء عروضية ــ كانت هي قد أخذتها على كثير من الشعراء(٥٥) حدثت خلال التجربة الشعرية عن غير قصد منها ، ولا يتسنى لها إدراك هذا الخطأ إلّا بعد انطفاء تجربة التوهج الفني ، من ذلك ما وقعت فيه الشاعرة من خلط بين تفعيلتي الرجز والمتقارب ، وقد حدث لها هذا الخطأ العروضي حين اكتشفت فجأة بحرا جديدا لم يستعمل من قبل ، يرجع في أصله إلى « مخلع البسيط » مستفعلن فاعلن فعولن » وذلك عندما لا حظت أنّ من الممكن تقسيم هذا البحر إلى تفعيلتين على وزن « مستفعلاتن » في الشطر الأول ومثلهما في الشطر الثاني . وما كادت الشاعرة تهتدي إلى ذلك حتى تولاها ــ كما تقول ــ شعور غامر واندفعت اندفاعا حاراً تنظم قصيدتها « زنابق صوفية للرسول » ونجحت الفكرة ، وأتمت القصيدة في سهولة ويسر ، وأحست بعدها أنها قد أضافت إلى أوزان الشعر الحر وزنا جديدا . وبعد لأي تأملت هذه التجربة الجديدة فلاحظت أنّها قد وقعت في خطأ تكرر مرارا عبر القصيدة ومؤداه أنها كانت تقول أحيانا مستفعلاتن ، فعولن ، فعولن ، فعولن ، فتنتقل من تفعيلة الرجز إلى المتقارب ، وتكرر الخطأ ذاته أيضا في قصيدتها « تمتمات في ساحة الإعدام » وتعلق الشاعرة على هذا الموقف الغريب فتقول : وكانت أذني تقبل ذلك وهو الأمر الغريب ... وغاظني هذا غيظا شديدا ، فلماذا أقع أنا في هذا الخطأ فأبدأ الشطر بمستفعلاتن وأنتهي

---

(٥٤)المصدر نفسه ، ٢٠ ــ ٢١

(٥٥)راجع قضايا الشعر المعاصر ، ١٧١ــ١٧٧

بفعولن ؟[٥٦] » ولا تجد الشاعرة إجابة عن هذا السؤال من قولها « والغريب أن سمعي يتقبل هذا حتى الآن ، وكانت التفعيلة « فعولن » تشاكسني وتظهر فجأة في أواخر بعض الأشطر . »[٥٧]

وعلينا هنا أن نفرق بين ذاتين متميزتين ـــ تحاول كل منهما فرض وجودها على الأخرى ـــ ، « الذات الشاعرة » ، « والذات الناقدة » ، فالذات الشاعرة ترى أن من حقها ألا تلتزم التزاما صارما بقواعد الفن ، إذ يجوز لها في بعض الأحيان أن تقفز فوق الأسوار حين يكون الشيء المبدع فوق طاقة القاعدة . أمّا الذات الناقدة فلا تؤمن بشيء كهذا ، إنّها ترى أنّ هناك خطأ ، وأنّ هذا الخطأ يتحتم إصلاحه . ويتجلى الموقف في النهاية عن خضوع الذات الشاعرة ، لمطلب الذات الناقدة ، وتبدأ الأولى محاولة إصلاح القصيدة فيتعذر الإصلاح لأنّ الإصلاح يعني انهيار القصيدة برمتها ، « حاولت أن أصحح هذا الخطأ ، فوجدت أنّ جو القصيدة سيتفكك ، وتزول حرارة المعاني فآثرت أن أتركها كما هي على أن أتحاشى الخطأ بالمستقبل . وبالفعل عدت عام ١٩٧٥ إلى الوزن الجديد ونظمت منه قصيدة طويلة هي « نجمة الدم » لم أخرج فيها على الوزن مطلقا ، وإنّما حافظت على متسفعلاتن عبر القصيدة كلها »[٥٨] .

ويأتي اغتراب الشاعرة الإبداعي هنا من زاويتين ، الأولى أنها لم ترتض الخطأ الذي وقعت فيه بل حاولت إصلاحه ، وحين فشلت في ذلك ، وعدت بأن تلتزم بالقاعدة مستقبلا ، وحققت ذلك فعلا . الثانية أنّها لم تتوان عن تحذير الشعراء من استخدام الوزن الأول المختل[٥٩]، مما يؤكد عمق انفصال هذا العمل المختل عروضيا عن صاحبته .

---

(٥٦) نازك الملائكة : يغير ألوانه البحر ، (وزارة الإعلام العراقية بغداد) ٨

(٥٧) المصدر نفسه ص ٩

(٥٨) المصدر نفسه

(٥٩) تؤكد الشاعرة هذا الموقف فتقول : « والحقيقة أنني لا أدعو أي شاعر إلى استعمال الوزن الأول المختل واعترف أنّه حدث دون أن أنتبه خلال وهج الحالة الشعرية . وإنما جاء الانتباه بعد الانتهاء من القصيدتين « زنابق صوفية للرسول » « وتمتمات في ساحة الإعدام » ولا شيء أدافع به عن نفسي إلّا كون هذا الوزن ابتكارا مني ولم يستعمله الشعراء قبلي . بحيث تكون أمامي نماذج وأكون مجهزة بتجارب » . المصدر السابق ص ١٠

وإذا ما انعطفنا إلى البحث في صراع « الذوات المبدعة » في نفس الشاعرة ، ودورها في عملية الاغتراب الإبداعي عندها ، نجد أنّ هذه الظاهرة كانت ــ ولا تزال ــ موضع اهتمام الشاعرة إثر كل مرحلة إبداعية مرت بها . وهي ليست إلّا نتيجة منطقية للتطور الفكري والثقافي الذي يطرأ على ذهن الشاعرة عبر جسور الثقافة الوافدة بالإضافة إلى المواقف السلوكية التي تتغير ، أو تعدل وفق اعتبارات اجتماعية . ففي كل مرحلة إبداعية تولد ذات جديدة على أنقاض ذات قديمة ، تحاول فيه الثانية أن تقضي على كل مقومات الإبداع عند الأولى ، وعلى الرغم من أن الأولى تبذل قصارى جهدها في صراع الذات الثانية من أجل البقاء فإنها في النهاية تستسلم وتختفي من نفس الشاعرة ، لتصبح الثانية مغتربة عن كل عمل إبداعي أنجزته الأولى ، نظرا لاختلاف المفاهيم والأفكار ، والأمزجة ، وفي هذا تحقيق لكيان الذات الثانية ، باعتبارها الآن لسان حال الشاعرة . وقد سجلت لنا الشاعرة وثيقة قيمة ، على شكل حوار طويل بين ذاتين مختلفتين ، تصدرت الطبعة الثالثة من ديوانها « قرارة الموجة » ، تكشف لنا فيها عن طبيعة الصراع الذي يدور في فكرها حين تحس أنها على عتبة مرحلة إبداعية مختلفة عن سابقتها . ولعلّ في الاقتباسات التالية من هذا الحوار ما يوضح لنا ما عنيناه بالاغتراب الإبداعي :

الثانية : لست أنكر أنّ عندي معلومات كثيرة عن هذه القصائد وفي وسعي أن أتحدث طويلا عن كل واحدة منها . ولكنّي ــ **والحق يقال ــ لا أحس برابطة تربطني بها أو بك . هذه القصائد قد نظمت منذ سنين ، ولم تعد تعنيني . أتريدين أن أقف منها موقف الناقد ؟**

الأولى : أنت ؟ بمقاييسك التي لاأقرها ؟

الثانية : ماذا في وسعي إذن؟ لقد سألتك أن تتحدثي أنت إليهم عن نفسك فأبيت .

الأولى : إنك ترفضين أن أقول ما أريد ، وتصرين على أن أقول ما تريدين أنت ، مع أني أنا التي نظمت هذا الشعر لا أنت .

الثانية : أنت جدية أكثر مما ينبغي . وبعد فإن عنوانك العتيد « قرارة الموجة » لا يمثل القصائد كلها . إنّ في هذه المجموعة قصائد لا تقع تحت هذه الفلسفة .

الأولى : **هذا حق . وأنت المسؤولة . لقد حذفت نصف قصائد هذا الديوان** . أنكري هذا .

الثانية : إني لا أنكر . **هذه القصائد لم تعد تروقني وقد حذفتها** .

الأولى : ولكنها مقاييسك أنت ، أنت التي لم تنظم هذه القصائد . وليس من حقك أن تتحكمي في شعري أنا . أمامك ديوانك أنت فاحذفي منه ما تشائين .

الثانية : **ألا يبدو أن فتاة أخرى هي التي ستتحكم في شعري أنا ؟ واحدة لاأعرفها الآن ، ستنبع من المستقبل وتواجهني ولن يروقها شعري .** أغنيتي هذه الأخيرة التي تنتفض فيها الوردة الحمراء ، وتنفجر الدموع المختبئة فيها .. هذه الأغنية التي أرها أجمل ما يمكن أن أنظم ، يجوز أنها لن تسمح لي بنشرها كما أصنع أنا بقصائدك .

الأولى : **حقا ماذا أبقيت من « قرارة الموجة »**

الثانية : **يكفي ما أبقيت منه . إنّ القارىء سيألف الفلسفة** . ألا يكفي أنك ملأت بها « لعنة الزمن » و « الشخص الثاني » و « سخرية الرماد » و « يحكي أن حفارين » و « صلاة الأشباح » ؟ بل ألا تكفيك قصيدة « طريق العودة » هذه القصيدة التي تولعين بها ؟

الأولى : أنت تحبين الجدل .

الثانية : ربما . ولكني أجادل ظلا هذه المرة ، **وبعد فمن أنت ؟ طيف من الماضي . شيء كان ولم يعد له وجود .**

الأولى : إني أقوى منك مع ذلك انظري كيف تتنحين لي وتدعينني أعيش على الورق ، بينما تلوذين أنت بالصمت التام .

الثانية : أنت تغلبين ؟ **سرعان ما ستتعبين من المقاومة وتهربين** . إنك تنسين الأشياء بسرعة ، ولا تحبين الثبات على أيّ شيء . إنك تبتدعين الأساليب لكي تغيري أي طريق تسيرين فيه . إنّ الزمن يدحرك في كل مناسبة .

الأولى : الزمـــن ؟

الثانية : انظري كيف أفزعتك الكلمة ؟

الأولى : إني لا أخاف الزمن . إني أسأمه وحسب . ولعلي أتعب من مصاحبة أفكاري .

الثانية : ما هذا الزمن لتخافيه إلى هذا الحد ؟ انّ التغير مهما كان عميقا لا يبعد الانسان عن إنسانيته التي تبقى تجمعه بالآخرين مهما كانت صفتهم . لكأنك تفترضين أنّ الناس أصلا منفصلون ، ولا يجمعهم إلّا الانفصال . أمّا أنا فأومن بأن قيام الصلات الودية بين أي إنسانين في الدنيا محتمل في كل لحظة بحيث يصعب تحاشيه .

الأولى : رأيك هو الغريب . **إني أقضي أشهرا طويلة أحيانا قبل أن أحس بشيء من الانسجام مع إنسان أراه كل يوم .**

الثانية : يسرني **ياأختاه أنك محض ظل الآن** ، **وخير لك أن تعودي إلى قوقعة التاريخ التي استدعيتك منها وأنا أهيّىء « قرارة الموجة » للمطبعة .**

الأولى : **إني لا أطيقك . أنت الشخص الثاني الذي أسخر منه في قصيدتي .**

الثانية : رائع . إنّ هذا يناسبني وأنا راضية .

الأولى : ماذا ينفعك هذا .

الثانية : إنّ في وسعي أن أصافح هذا الشخص الثاني يا صديقتي . إنّه أقرب إليّ منك .

الأولى : إنّ الشخص الثاني : **بارد ، هازىء ، بلا مشاعر .**

الثانية : هكذا ترينه لأنك الشخص الأول دائما ، لقد أردت ألّا تتغيري فقط ، وكأنك صنعت نفسك وفق قالب نموذجي . وعندما عدت من الولايات المتحدة عام ١٩٥١ تخيلت أن إنسانا جديدا قد ولد وترعرع ، في داخل كل إنسان عرفت في أرض الوطن . قولي لي هذا وحسب : لماذا لم تفترضي أنّ إنسانا جديدا قد ولد فيك أنت كذلك خلال أسفارك في أقطار الدنيا ؟ لماذا لم يخطر لك أنك أنت الشخص الثاني ؟ .

الأولى : معاذ الله . إني لست الشخص الثاني وكفى .

الثانية : هل تصافحينني ؟

الأولى : إنّي لا أحبك .

الثانية : شأنك إذن .

الأولى : لقد آن لي أن أعود إلى قوقعتي كما تسمينها ولا أظننا سنلتقي ثانية .

الثانية : أمّا أنا فإن نفسي الجديدة تنتظرني في مكان ما من المستقبل القريب . وسأذهب للقائها .

والحق أن هذه الوثيقة القيمة يمكن لنا أن نعتبرها شيئا نادرا في حياة المبدعين ، فقلما نجد مبدعا حاول أن يترجم صراع الذوات في نفسه إلى حوار حي مفعم بالحياة ، تتأكد من خلاله مفاهيم الذات الجديدة المسئولة مرحليا عن مسارات التطور الفني ، والفكري في حياة الشخصية المبدعة . لكن الشاعرة المبدعة نازك مختلفة عن غيرها من المبدعين ، فحياتها كلها سلسلة لا نهاية لها من التجارب التي طوحت بها في بحار الشك ، والمعاناة ، والحيرة ، والتمزق ، واليأس ، لتقودها في النهاية إلى مرفأ الإيمان ، والاطمئنان إلى الحياة . لذا فليس من المستغرب حين تجد الشاعرة إثر كل مرحلة فكرية من حياتها تتحدث عن ذات جديدة تقوم على أنقاض الذات القديمة . « والواقع أنّ إنسانة جديدة قد ولدت فيّ عام ١٩٧٤ لا أدري ما أسميها الرابعة أو الخامسة أو العاشرة .

وستولد بعدها أخرى وأخرى ، وأنا ذاهبة للقاء شاعرة جديدة تنبع من خفايا المستقبل ، وتحل محل الشاعرة القديمة في نفسي ، وهو الحدث الذي يتكرر بلا انتهاء لأن حياتي صيرورة مستمرة لا توقف لها[٦٠] . »

— ٤ —

كانت بوادر اعتزال الآخرين والنفور من اهتماماتهم السطحية والساذجة قد بدأت تظهر آثارها — كما رأينا — على الشاعرة نازك منذ نعومة أظفارها ، ومعنى ذلك أن إحساسها بذاتها كان إحساسا مبكرا ، ولعله كان مسئولا إلى حد كبير عن عدم تكيف الشاعرة مع ما يحيط بها من مظاهر الحياة المختلفة في مطلع شبابها وحتى بعد أن تقدم بها العمر . وإذا كان الاعتزال سمة من سمات المبدعين ، وأنّه لا إبداع حقيقيا من غير عزلة تتيح للمبدع مراجعة الذات واستبطان أعماقها ، فإنّ الاعتزال المستمر قد يقود إلى مايطلق عليه « اغتراب النفس »[٦١] Self - alienation ونعني بها تلك الحالة التي يشعر بها الإنسان أنّ نفسه تهفو إلى الانعتاق من العالم المحيط به إلى عالم من صنع نفسه . وإذا ما ذهبنا نبحث عن أثر هذه الظاهرة عند نازك نجد أن الغربة النفسية عندها تتشكل من عنصرين « الهروب » الذي يحتل مساحة لا بأس بها من شعرها ،

---

(٦٠) للصلاة والثورة ٣٨

(٦١) لم يتفق العلماء على مفهوم دقيق لمصطلح « الاغتراب النفسي » ، فقد يطلق على الحالة التي يرى المبدع فيها أن ما أبدعه ليس من صنع نفسه ، وإنّما من فعل قوي أخرى خارجة عن نطاق النفس ، وقد يطلق على الشخص الذي يرفض نفسه أو ينقدها باعتبارها شيئا لا يمت إليه بصلة ، كما يطلق على الحالة التي يفقد فيها الإنسان القيمة الجوهرية للعمل الذي يقوم به ، وقد يتسع مفهومه ليشمل ظاهرة الاغتراب نفسها على اعتبار أنها تعبير عن حالة الاغتراب النفسي . راجع في هذا :

Ignce Feuerlicht, op. cit 37ff.

Seeman, on the meaning of Alienation, in Sociological theory, ed. Lewise A. Coser and Bernard Rosenberg, New York, second edition 1964 pp. 525-38

Adam Schaff, Alienation as a Social Phenomenon, London, first edition, 1980, pp. 141 ff.

« والرحيل » الذي تتحدث عنه كثيرا ، وعلى ذلك يمكن اعتبارهما معا معادلا موضوعياً للاغتراب النفسي . ويأتي هروب الشاعرة ونفورها من كل ما تقع عليه عيناها في هذه الحياة لا طواعية واختيارا كما يفترض وإنّما هناك قوة خفية في أعماقها تدفعها إلى ازدراء الحياة ، مع أنّها تحاول أن تحب الحياة ولكنها لاتستطيع :

وأنفـر من كل ما في الوجـود   وأهــــرب من كل شيء أراه
ففي عمق نفسي صوت غريب   يعلــم قلبــي ازدراء الحيـــاه
فأهتـــف ياعـــالمي : لا أريـــد   وتصرخ بي ذكرياتي : النجاه[٦٢]

وتحاول الشاعرة جهدها الهروب من هذا الشيء الذي رمزت له ـــ كما رأيناه من قبل ـــ مرة **بالسعلاة** ، وتارة **بجثة سمكة** ، وأحيانا **بالأفعوان** ولكنها لا تستطيع ، ثم تكون النتيجة أنها تستسلم بدل المقاومة ، فاغترابها هنا معناه التسليم ، وذلك لأنه اغتراب سلبي فقد يكون الاغتراب إيجابيا ـــ كما يقول روسو ـــ حين يسلم الإنسان ذاته إلى المجتمع ، وأن يضحي بها في سبيل هدف كبير كالدفاع عن الوطن ، أمّا الاغتراب السّلبي فهو حين ينظر إلى ذاته كما لو كانت سلعة تطرح للبيع في سوق الحياة ، ذلك لأننا لا نريد أن يفقد الإنسان فيه ذاته ووجوده الشرعي الأصيل[٦٣] وذلك لأننا نريد تجاوز الاعتراض والتألم والاحساس بالاغتراب إلى الثورة ، ولكنّ جهد نازك ـــ باعتبارها أنثى في مجتمع عربي لا يسمح للنساء إلّا بالقليل ـــ حملها على أن تقول في مواجهة الضغوط ، أو الأفعوان :

أين أمشي ؟ مللت الدروب
وسئمت المروج
والعدوّ الخفي اللجوج
لم يزل يقتفي خطواتي ، فأين الهروب
الممرات والطرق الذاهبات

---

(٦٢) الديوان ، المجلد الثاني ، شظايا ورماد ، ٥٢
(٦٣) محمود رجب ، الاغتراب ٦٠

بالأغاني إلى كل أفق غريب
ودروب الحياة
والدهاليز في ظلمات الدجى الحالكات
وزوايا النهار الجديب
جبتها كلها ، وعدوّى الخفي العنيد
صامد كجبال الجليد
في الشمال البعيد
كلما أمعنت في الفرار
خطواتي تخطي القنن
وأتاني بما حطمته جهود النهار
من قيود التذكر .. لن أنشد الانفلات
من قيودي ، وأي انفلات
وعدوى المخيف
مقلتاه تمج الخريف
فوق روح تريد الربيع
ووراء الضباب الشفيف
ذلك الأفعوان الفظيع
ذلك الغول أي انعتاق
من ظلال يديه على جبهتي البارده
أين أنجو وأهدابه الحاقده
في طريقي تصب غدا ميتا لا يطاق(٦٤)

وإذا ما ذهبنا نفتش في طفولتها عن جذور هذا الموقف النفسي الذي يباعد بينها وبين متع الحياة ، ويجعلها في الوقت نفسه روحا مغتربة وجدنا أنّ والدها في عام ١٩٣٠ قد نقل الأسرة إلى ضاحية « الكرادة الشرقية » ، وكانت في ذلك الوقت تتكون من بساتين ، ومن حقول وأبيات محدودة ، ولم يكن للبيت سياج في أول

(٦٤) الديوان ، المجلد الثاني ، شظايا ورماد ، ٧٥ وما بعدها .

الأمر ، لهذا كانت تقضي وقتها في الجلوس على تل تلعب بالرمال ، وكانت تبني بيوتا ، ومدنا ، وتحلم ، ومن السهل الوصول إلى وصف هذا التل ، ووصف هذه المرحلة في ديوان « عاشقة الليل » وفي مأساة الحياة وأغنية للإنسان » ... على أنّ الذي يدخل في موضوعنا هو أنّ هذه المنطقة التي عاشت فيها كانت مليئة بقطعان من الحيوانات المتوحشة كالذئاب وابن آوى ثم نقترب مما نريد حين نراها تقول : « ولكنّ الحيوان الذي كان **كابوس طفولتي** هو الذي كان البدو يسمونه « البزبز » ويصغرونه « البزيبزة » هو حيوان صغير شرس أبيض اللون كثيف الشعر ، يخطف الأطفال والصغار ويفترسهم كما يحفر القبور ، ويأكل جثث الموتى ، وكنا نخافه خوفا شديدا فما تكاد الشمس تميل نحو الغروب حتى تدخلنا أمي جميعا إلى البيت ، وتقفل الأبواب بمزالج من الحديد ، وكان البزبز يهاجم أطفال سكان الأكواخ من جيراننا ، وأذكر أنه كاد يفترس طفلة هؤلاء الجيران بحيث اضطروا إلى ربط كلبين ضخمين إلى عمودي سرير الطفلة ، لأن الكلب عدو تخافه هذه الحيوانات الوحشية المفترسة ، وكان ابن آوى ينتشر في الشوارع خلال الليل ، وقد ألفنا أن نسمع عواءه طوال الليل ، والمعروف أنّ له صوتا موحشا عاليا كعويل الرياح ، ولم أكن أحبّه ، وانّما كنت أستوحش وأفزع ، وكنا نخاف الخروج في الليل جميعا ، لأنّ جارنا كان عائدا بعد الغروب ذات ليلة فهاجمه قطيع من بنات آوى ومزقوا ثيابه »(٦٥) يتبين من هذا النص القيم أن هناك قاعدة حسية في نفس الشاعرة تكشف عن مساحة الاغتراب المبكر ومداه ، فنحن لا نستطيع أن نضرب صفحا عن هذا الحيوان الذي صار على حد تعبيرها « كابوسا » قد تجسم فيما بعد في عدد من المعوقات التي أخذت تباعد بينها وبين نفسها ــ وكانت تعمل ــ منذ وقت مبكر ــ على الانشطار وعلى تعقدّها ونفورها من الأشياء ، التي كانت تحيط بها ، وقد ساعد عليه بمرور الزمن أنّ الشاعرة صارت ضحية للقلق الروحي نتيجة للتجارب المبكرة التي كان عليها أن تواجهها ، ففي شعرها نجد انعطافة مبكرة وعميقة نحو الحديث عن الموت ، فنجد لها قصيدة بعنوان بين « فكي الموت » قد صدرتها بقولها

---

(٦٥) نازك الملائكة ، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ص ١٦ .

« كانت الشاعرة مصابة بحمى شديدة فنظمت هذه القصيدة الحزينة تودع الحياة وتستقبل الموت »(٦٦) ونحس النبرة ذاتها في قصيدة مرثية غريق(٦٧) ، ونقرأ عن مأساة الموت الجماعي في قصيدة « المقبرة الغريقة »(٦٨) بالإضافة إلى موضوعات أخرى لها صلة بتجربة الموت « كالسفر »(٦٩) « وسياط وأصداء »(٧٠) ، « والغروب »(٧١) ، « والتماثيل »(٧٢) « والسفينة التائهة »(٧٣) وقد تأكد هذا بعمق أكثر في ديوان « شظايا ورماد » الذي صدر عام ١٩٤٩ . ولعل أبرز تجربة مريرة في حياتها كان عليها أن تواجهها وحدها هي موت أمها خلال وجودها معها في لندن للاستشفاء ، هذه التجربة زلزلت كيان الشاعرة ، وحفرت في نفسها أخاديد عميقة من الحزن لم تشف منها حتى اليوم(٧٤) . والذي نريد أن نصل إليه أن هذه التجارب وغيرها كانت وراء هواجس النفس في ضوء مأساة التقابل مع الموت وجها لوجه .

---

(٦٦) الديوان ، المجلد الأول ، عاشقة الليل ٥٠٢

(٦٧) المصدر نفسه ، ٥١٧

(٦٨) المصدر نفسه ، ٥٣٤

(٦٩) المصدر نفسه ، ٥١٣

(٧٠) المصدر نفسه ، ٥٢٧

(٧١) المصدر نفسه ، ٥٤٩

(٧٢) المصدر نفسه ، ٤٨٠

(٧٣) المصدر نفسه ، ٦١٢

(٧٤) تقص الشاعرة علينا مرارة هذه التجربة فتقول : « ... وفي عام ١٩٥٣ حدث لي حادث هزّ حياتي إلى أعماقها ، فقد مرضت والدتي مرضا مفاجئا شديدا ، وقرر الأطباء ضرورة إجراء عملية جراحية لها في لندن فورا ، ولم يكن في بيتنا من يستطيع السفر معها إلى انكلترا سواي بسبب معرفتي للندن وحياتي فيها فترة وبسبب إتقاني للغة الانجليزية — وكان نزار قد سافر إلى الولايات المتحدة للدراسة — كل هذا اضطرني إلى أن أصحب أمي المريضة أشد المرض إلى لندن على عجل والرعب مستول عليّ ، فقد كنت خائفة في أعماقي من شيء رهيب سيقع لي لم أشخصه ، وقبل سفري بأسبوع حلمت أنني أسير في شوارع لندن وأحاول شراء تابوت ، وأبحث وأبحث في لهفة ورعب فلا أجد من يبيعني تابوتا ، ولم أقص حلمي هذا على أحد في البيت وسافرت بأمي الحبيبة التي دخلت غرفة العمليات وخرجت منها محمولة على نقالة حيث أودعوها في عنبر الموتى بالمستشفى ريثما تتم إجراءات الدفن المعقدة . وقد رأيتها وهي تحتضر في

ويرتبط العنصر الثاني — في عملية الاغتراب النفسي — الرحيل بغربة المكان(٧٥) ، غير أنّ الغربة المكانية لم تؤثر كثيرا على شعرها ، فعلى الرغم من أنها تكتب تحت عنوان « في الريف »(٧٦) إلّا أن هذا الريف لا يعني مكانا قدر ما يعني الإحساس بالصفاء والنقاء ، وفي قصيدة « جزيرة الوحي »(٧٧) لا تعني جزيرة بعينها وإنّما تعني وحدتها مع الشعر ، وفي قصيدة « في جبال الشمال » لانرى مكانا قدر رؤيتنا لحالة نفسية طافحة بالألم والانسحاق :

شبح الغربة القاتله
في جبال الشمال الحزين
شبح الوحدة القاتله

مشهد رهيب هز حياتي إلى أعماقها . وكان عليّ أن أحضر مشاهد الجنازة والدفن وانهض بأعبائها وهي أعمال لم أعتد القيام بمثلها . وعدت إلى العراق بعد أسبوعين ذابلة حزينة مهزوزة النفس فقد كنت أحب أمي حبا شديدا لا مثيل له وما كدت أرى إخوتي واقاربي يلبسون السواد وهم يستقبلونني في مطار بغداد حتى بدأت أبكي وأبكي وأبكي بكاء لا ينقطع ليلا ولا نهارا ، وسرعان ما لاح لي بوضوح أنني مريضة ، فبادرت إلى مراجعة طبيب عالجني بالحبوب المهدئة فتوقفت دموعي وأن بقي الحزن يحفر في حياتي حتى اليوم ... وكانت حصيلتي الشعرية المباشرة بعد وفاة أمي قصيدة سميتها « ثلاث مراث لأمي » استعملت فيها أسلوبا جديدا في الرثاء لم يسبقني إليه أحد . « لمحات من سيرة حياتي وثقافتي » ، ٩—١٠

(٧٥) تنظر الشاعرة إلى الغربة المكانية — كالعربي المترحل دائما في الماضي — من غير جزع ، بل إنّها شكل من أشكال حياته ، ومن المعروف أنها تعرضت لأنواع من هذه الغربة المكانية ، فهي قد أبعدت سياسيا عن الوطن إلى بيروت عام ١٩٥٩ — ١٩٦٠ ، ثم كانت رحلتها المشئومة مع أمها إلى لندن عام ١٩٥٣ ، وبينا هي في غمرة أحزانها إذ رشحتها مديرية البعثات العراقية لدراسة الأدب المقارن في الولايات المتحدة ، وقبلت في جامعة وسكونسن — إحدى أول عشر جامعات في الولايات المتحدة عام ١٩٥٤ ، وفي عودتها بعد عامين زارت ايطاليا وجنوب فرنسا ، ودمشق حيث حضرت مؤتمر الأدباء العرب الثاني في بلودان ، ومع زيارتها للسياحة العديد من البلدان إلّا أنها أقامت في الكويت للتدريس بجامعتها منذ عام ١٩٦٩ حتى عام ١٩٨٢ .

(٧٦) الديوان المجلد الأول ، أغنية للإنسان ، ٤٣١

(٧٧) المصدر نفسه ، عاشقة الليل ، ٥٩٤

في الشمال الحزين
عد بنا قد سئمنا الطواف
في سفوح الجبال وعدنا نخاف
أن تطول ليالي الغياب
ويغطي عواء الذئاب
صوتنا ويعزّ علينا الإياب
عد بنا للجنوب
فهناك وراء الجبال قلوب(٧٨)

إنّ هذا المقطع من القصيدة يكشف لنا عن قلق الشاعرة ، وسئمها مما يحيط بها ، مع أنّ ما تريد أن تفّر منه ، ليس إلّا الوجه الآخر للريف ، موطن النقاء والطهر ، غير أنّ إحساس الشاعرة بغربتها النفسية قد تجاوز غربة المكان ، ذلك لأنّ غربتها الحقيقة تكون إلى عالم المثل والقيم ، أو إلى عالم الوهم فرارا من عالم الواقع الذي تفقد فيه الذات وجودها ، على نحو ما نعرف في قصيدة « يوتيبا الضائعة » ، إنّه عالم من خلقها هي ، وبعبارة أدق تخلق الشاعرة المكان المناسب لها ، أمّا المكان المخلوق فهو لا يبهرها :

ويوتوبيا حلم في دمي أموت وأحيى على ذكره
تخيلته بلدا من عبير على أفق حرت في سره
هنالك عبر فضاء بعيد تذوب الكواكب في سحره
يموت الضياء ولا يتحقق مالونه ماشذى زهره
هنالك حيث تذوب القيود وينطلق الفكر من أسره
وحيث تنام عيون الحياة هنالك تمتد يوتوبيا

* * * *

(٧٨) المصدر نفسه ، المجلد الثاني ، شظايا ورماد ، ١٢٤ وما بعدها

ويوتوبيا حيث يبقى الضياء ولا تغرب الشمس أو تغلس
وحيث يظلّ عبير البنفسج حيّا ولا يذبل النرجس
وحيث تفيض الحياة رحيقا نميرا ولا تفرغ الأكؤس
وحيث تضيع حدود الزمان وحيث الكواكب لا تنعس
هناك الحياة امتداد الشباب تفور بنشوته الأنفس
هناك يظل الربيع ربيعا يظلل سكان يوتوبيا(٧٩)

إنّ خلق الذات لعالم آخر — وفق مقاييسها — يكون موازيا لعالم المادة يعني رفضا مطلقا لتناقضات الواقع الموضوعي والتعالي عليه ، وتأكيدا لطبيعة الذات الباحثة عن الحقيقة ، كما يعني البحث عن معادلة نفسية « تحقق للنفس نوعا من الانسجام الذي تفتقده في عالم الواقع بعد أن أصبحت هويتها معرضة للضياع والتمزق ، لذا نجد « يوتوبيا » الشاعرة تقع خارج نطاق الزمن حيث تتهاوى القيود ، ويحلق الفكر، وتكتسب الأشياء صفة الخلود بعد أن أفلتت من عجلة الزمن ، فالشمس لا تعرف الغروب ، والبنفسج والنرجس لا يذبلان ، والحياة ينبوع لا ينضب من الشراب الخالد ، والأكؤس مترعة من هذا الشراب ، والزمن ضاعت حدوده ، والكواكب لا تعرف النعاس ، والحياة شباب ممتد تنعم به الأنفس ، والربيع لا ينحسر ظله بل يظل ربيعا على الدوام . إنّ « يوتوبيا » عالم

خاص تجانس فيه الشاعرة بين مظاهر الطبيعة المختلفة ، والذّات التي تحلم في هذا العالم ، فتكون وحدة التجانس فيه هي صفة الديمومة أو الخلود أو عالم المثل وهو العالم الذي جاءت منه النفس وإليه تتوق ، فهي معه أبدا على ميعاد ، فلا عجب إذن حين نجد نفس الشاعرة تتلهف إلى هذا العالم الذي تجد فيه خلاصها الحقيقي من محور الاغتراب .

وفي قصيدتها « الهاربون » يتبرعم إحساسها بالاغتراب النفسي حين تدرك من خلال تساؤل مظاهر الطبيعة وسخريتها عبثية الرحيل ، وتفاهة الإنسان

---

(٧٩) المصدر نفسه ، ٣٥ — ٤٤

الباحث عن مجهول لا يدري عنه شيئا ، وأنّ ترحاله المستمر يقوده إلى أن ينتهي إلى لا شيء :

الإم نجوب سحيق البلاد ؟
يعيث السراب بنا
تناولنا وهدة لوهاد
ويخدعنا المنحنى

* * * * *

وفيم أتينا ؟ يسائلنا البحر : ماذا نريد ؟
وتلحقنا عربات الرياح وتبقى تعيد
تعيد السؤال
ولا ردّ إلّا خطوط الملال
على صمت أوجهنا في الليالي الطوال
نفر وتدركنا من جديد

* * * * *

ويسألنا الأفق أين نسافر ؟ أين نسير ؟
ومن أيّ شيء هربنا ؟ وفيم ؟ لأي مصير ؟
وفي صمتنا
قلوب تدق ووقع المنى
على يأسنا فرح لا يطاق فهيّا بنا
لنبحث عن جرح حزن صغير

وفي سيرنا في الدياجير نبصر هزء القمر
ويغضبنا في سناه البرود ، وبعض الشجر
يسد السبيل
علينا ، ويسخر منا الأصيل
وينبئنا أننا الباحثون عن المستحيل
وأنا ، برغم منانا ، بشر

* * * * *

ونسمع في جنبات المسالك ذات مساء
صدى هامسا في الدجى أننا .. أنّنا جبناء
نخاف الأصيل
ونرحل لا رغبة في الرحيل
ولكن لنهرب من ذاتنا من صراع طويل
ومن أننا لم نزل غرباء

* * * * *

وها نحن ، حيث بدأنا ، نجوب الظلام الفظيع
شتاء يموت ، وأسئلة لم يجبها ربيع
حياري العيون
يسائلنا غدنا من نكون
ويتركنا أمسنا المنطوي في ضباب القرون
فياليل ، يابحر ، أين نضيع(٨٠)

---

(٨٠) المصدر نفسه ، قرارة الموجة ، ٣٠٢ــ٣٠٥

تكشف لنا قصيدة الشاعرة هذه عن تجربة شعورية حادة تجاه مآسي الحياة ومفارقاتها العجيبة ، فالإنسان يمتلىء بالآمال ، وينسي أن إمكاناته البشرية محدودة ، وأنّ محاولاته لاكتشاف المطلق ، ليست إلّا هربا من ذاته ، وواقعه المؤلم الحزين . ومع عبثية الرحيل وراء اللازمان واللّامكان ، يظل الإنسان في دأب مستمر وراء هذا المجهول . وتجانس الشاعرة بين قوى الطبيعة والنفس فتكاد تكون الأولى بمثابة بديل للنفس — أو معادل لها — تجد فيها الشاعرة متنفسا لما في أعماقها من أفكار غائمة . وتتكىء الشاعرة على البنية الإيحائية للقصيدة ، التي تعمل على تكثيف الموقف النفسي ، وذلك باستخدام الجمل التصويرية على نحو مكثف مثل « **يعيث السراب بنا** » ، « **تناولنا وهدة لوهاد** » « **ويخدعنا المنحنى** » ، « **يسائلنا البحر ماذا نريد** » ، « **وتلحقنا عربات الرياح** » « **ولا ردّ إلّا خطوط الملال** » « **ويسألنا الأفق أين تسافر** » « **نبصر هزء القمر** » « **ويغضبنا في سناه البرود** » « **وبعض الشجر يسد السبيل** » « **ويسخر منا الأصيل** » « **يسائلنا غدنا من نكون** » . ويستجيب معجم الشاعرة لطبيعة التجربة النفسية ، فتتردد في قصيدتها ألفاظ ذات دلالات إيحائية تعمل على تكثيف الموقف النفسي مثل « نجوب » « نسافر » « هربنا » « نرحل » « الرحيل » « نهرب » . لقد كان وراء ذلك كله الشعور بالغربة النفسية ، والذي يتولد عند هؤلاء القلقين ، المحبطين ، والذين مع أنّهم يحسون أنهم غرباء في عالمهم إلّا أنهم يحسون في الوقت نفسه أنهم أكبر من هذا العالم ، ومتجاوزون له ، ومتفوقون عليه ، وأنّ لهم قيما غير قيمه ، وغالبا ما يكون هؤلاء أسرى الخوف من قوى خفية(٨١) .

والآن نأتي إلى سؤال مهم يقول : هل ظلت نازك أسيرة لعالم الاغتراب هنا ؟ ألم تحاول الخروج منه ؟ هناك من يذكر أنه لم يكن لها بحكم ذاتها وحياتها

---

(٨١) سماها الدكتور احسان عباس في كتابه « البياتي والشعر العراقي الحديث » الجبرية ، وذلك حين قال : إنّ الجبرية هي داء الشعر العراقي الحديث ، ومن وحي هذه الجبرية تلون شعر نازك بالخوف، واستدل على ذلك بقصيدة « الأفعوان » التي ترمز إلى الخوف المعطل لحركة الإنسان وتفكيره .

وحركة تفكيرها أن تخرج من هذا العالم ، فقد كانت ثمرة من ثمرات الاتجاه الرومانسي ، « إنّ المدرسة الرومانسية كانت آنذاك تقذف إلى الحياة الأدبية بآخر موجاتها ، ولقد كان الشعراء الرومانسيون يحسون بالاختناق ، ويرون العالم مظلما لا مفر منه ، ويحسون أنّ في الحياة تعقيدا هائلا ولكنه غير مفهوم ، وقد انعكس هذا الموقف على إنتاج هذه المدرسة ، وعلى سلوك بعض الشعراء »(٨٢) ، ومع أنّ هناك من يؤكد محاولتها الخروج من الرومانسية إلى الواقعية ، والتعامل مع « برمثيوس » بدلا من « سيزيف » على حد تعبير جليل كمال الدين(٨٣) ، إلّا أنه يتأكد في الوقت نفسه أن إطلالتها على هذا العالم كانت باهتة ، ذلك لأنها كانت أسيرة هواجسها المتضخمة ، وأسيرة انطلاقات عالم اللّاشعور ، كما كانت قد اختارت في الوقت ذاته التعامل مع جهات جذب اختارتها بنفسها ووقعت في دوائر تأثيرها ، فهي أحبت الشاعر الإنجليزي جون كيتس John Keats ، الذي قالت عنه إنّه شاعر الموت الأكبر ، ثم كان أن أسلمها كيتس إلى سيد الحزن الشاعر الأمريكي ادجار ألان بو Edgar Allan Poe ، وفي الوقت ذاته كات إطلالتها على عالم اليوت T.S. Eliot ، ومعنى هذا بصفة عامة أنّها ظلت أسيرة لعالم واحد هو عالم الرومانسية الحزينة ، بكل احباطاته وتداخلاته ، فإلى جانب الشظايا هناك الرماد ، وإلى جانب الموجة ترى قرارتها ، ومع ذلك نرى أنّها حاولت الخروج من هذا العالم الضيق إلى عالم محكوم بالإحساس الحاد المرهف بالقومية ، على حد ما نعرف من ديوانها « شجرة القمر » وسنعرض إلى ذلك بالتفصيل عند الحديث عن اغترابها القومي . ثم تغيرت نبراتها الأسيانة الحزينة إلى نبرة جذلى في قصيدة بعنوان « البعث » ، فهي تقول في ختامها عام ١٩٦٢ :

---

(٨٢) رجاء النقاش ، أدباء معاصرون ، مطبوعات وزارة الإعلام العراقية ، ٢٢٦

(٨٣) الشعر العربي الحديث وروح العصر ، دار العلم للملايين ، ص ١٤١ ، وتأمل قوله ص ١٢١ « .... كل شاعر يولد في قوقعة ذاته ، ولكن بمرور الزمن ، وتوالي التجارب ، وتعقد الخبرات ، وتفاعل الاستجابات ـــ شعورا أو لاشعورا ـــ مع قوقعته ، ومع واقعه الحسي ينتقل تدريجيا ، أو بوثبات رائعات إلى رحاب الإنسانية والجماعية أمّا الذي سمّر شاعرتنا في قوقعتها فهو واقعها الخاص .

أنت علمت قلبي المطبق الكف سخاء الندى وبذل اللهيب
أنت صيرتني هتافة حب ثرة الوقع بعد طول نضوب
أنا غنيت باسمك العذب في كل انحناء ومفرق موهوب
لاتلمني إذا ملأت بك الدّنيا فصاحت معي : حبيبي حبيبي[٨٤]

والحقّ أنّ القصيدة برمتها تعتبر نقطة تحول في مسار التجربة النفسية للشاعرة ، ففيها مراجعة شاملة للأوهام والمواقف النفسية الحادة التي كانت توقع الشاعرة في دائرة الصراع بين مثل عليا تؤمن بها ، وبين عواطفها الشخصية . لقد تحررت الشاعرة من تلك التجارب النفسية العنيفة ، وحل محلها الإيمان بقيمة الحياة « وأنا اليوم أدرك أن تغيير العادات النفسية من أصعب الأمور ، ولذلك أعتبر كفاحي المتواصل لتعديل أعماقي النفسية » ومسلكي الاجتماعي كفاحا بطوليا لم يساعدني عليه إلّا اللّه تعالى برحمته السابقة ورعايته الدائمة »[٨٥] وما يهمنا من هذا كله هو عالم الصراع النفسي الذي كانت تعيش داخله ـــ وبه ـــ الشاعرة ، وأنها كانت دائما في دائرة الصراع الملتهبة .

ـــ ٥ ـــ

إذا كان الاغتراب النفسي يمثل انسحابا من مواجهة الحياة بكل ما فيها من قساوة وقتامة ، فإنّ الاغتراب الفكري يتعامل مع الحياة بكل تناقضاتها ، لذا كانت معاناة المغترب فكريا أشد وأقسى من معاناة المغترب نفسيا ، لأن الأول لا تشمل معاناته ذاته فحسب وإنّما تمتد لتشمل حركة الحياة من حوله ،

---

(٨٤) الديوان ، المجلد الثاني ، شجرة القمر ، ٥٤٩

(٨٥) نازك الملائكة ، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ١١

لتتمركز في النهاية حول الإنسان في مواجهة الحرية والإرادة ، والتفاهة التي تنسج خيوطها حول ذهنه ، والسأم الذي ينخر روحه . والمغترب فكريا أشبه ما يكون في قومه بنبيّ أو مصلح اجتماعي ، لأنه مختلف عن الآخرين ، ومدفوع إلى شيء أعظم وأشمل من إمكانات الآخرين وقدراتهم ، فهو يتمتع بقدرة ذهنية يقظة ، ورؤية تنفذ إلى أعماق الأشياء ، تسندهما ثقافة معقدة متعددة الروافد ، ولعل هذه العناصر كلها أو بعضها وراء شقائه ومعاناته وتمزقه . فقيمه ومثله وأهدافه التي يؤمن بها تناقض واقعه الذي يسعى إلى تغييره ، وإصلاحه ما أمكنه ذلك حتى يحقق شيئا ــ ولو بسيطا ــ من التوازن الفكري بين الواقع والمثال ، وقد لا يتم هذا وإن تمّ فهو على جسر من المعاناة والآلام .

عرف الغرب في العصر الحديث ظاهرة الاغتراب الفكري ، وشاعت بين مفكريهم وكتابهم وشعرائهم نتيجة للانفجار العام في المعرفة الإنسانية ، والتطور الهائل « للتكنولوجيا » وتقارب المسافات حتى تحول العالم الكبير إلى عالم صغير تستطيع « التكنولوجيا » الحديثة أن تجوبه في يوم أو بعض يوم ، وترتب على ذلك أن اندحر الإنسان روحيًا وأخلاقيا حين أصبح جزءا لا يتجزأ من الآلة التي تحرك القوى المخيفة « للتكنولوجيا » في صراعها مع الطبيعة . وقد يأتي اليوم الذي يدمر الإنسان فيه نفسه إذا بقيت الآلة تتحكم في عقله وعاطفته ، لذا نجد بعض مفكري الغرب وشعرائهم على اختلاف مذاهبهم يتنبأون بسقوط الحضارة ، ويدعون إلى التمسك بالقيم الروحية باعتبارها الخلاص الحقيقي للإنسان ، نجد ذلك واضحا في أعمال المؤرخ العالمي آرنولد توينبي وخاصة في موسوعته التاريخية « بحث في التاريخ » وفي أهم أعمال ويلز H. G. Wells « العقل في منتهى حدود الاحتمال » وفي شعر اليوت وخاصة قصائده « الأرض اليباب » The Waste Land ، و « الرجال الجوف » The Hollow Men ، و « أربعاء الرماد » Ash - Wednesday ، وفي قصة سارتر « الغثيان » ، وفي بعض قصص ارنست همنغواي مثل « في بلد آخر » و « مكان نظيف مضيء » وغيرهما ، وفي معظم أعمال كولن ولسن

وعلى وجه الخصوص كتابه القيم « دين وتمرد » Colin Wilson Religion and Rebel .

ولم يكن المثقفون العرب بأقل من غيرهم تعرضا للاغتراب الفكري ، بل كانت مشكلاتهم من نوع آخر ، تفوق مشكلات أوروبا الحديثة تعقيدا ، إنها مشكلات التخلف وبطء التنمية ، وغياب الحريات على اختلاف ضروبها ، والجهل والمرض ، يضاف إلى ذلك كله معاناتهم من انعكاسات الثقافة بكل روافدها على سلوكهم وتعاملهم مع غيرهم في مناحي الحياة إذ من المعروف أنّه كلما اشتدت حيوية العقل ، زاد إدراكه للفشل والتكرار والتفاهة .(٨٦) وغني عن القول إنّ الثقافة في حد ذاتها متعة للعقل والروح ، لكن قد تنتهي بك إلى أنّ تطرح على نفسك هذا السؤال : ثم ماذا بعد ؟ وإلى أن تجد إجابة مقنعة لهذا السؤال العام لا بد أن يسرى الضجر والسأم والحزن في النفس ويخلف لها التعاسة(٨٧) ولا شك أن كثيرا من مثقفي العرب ــ والشعراء منهم بوجه خاص ــ قد تعرضوا لمثل هذا الموقف ، وربما أكثر منه ، ولهذا طفحت دواوين نازك والسياب ، وصلاح عبد الصبور ، والبياتي ، وعبده بدوي ، وخليل حاوي ، ويوسف الخال ، وأمل دنقل ، وأدونيس ، وكاظم جواد ، والفيتوي بألوان وأنماط غريبة من التمزق والانسحاق ، والإحباط لواقع مؤلم حزين يدحرهم كلّ يوم ويقاومونه بعنف . ولعلّ هذا يقودنا إلى البحث عن خطوط الاغتراب الفكري ، ومنحنياته في حياة الشاعرة نازك الملائكة لنرى كيف تعاملت مع هذه الظاهرة .

لعلّ أول مظهر من مظاهر الاغتراب الفكري عند نازك يعود إلى مواقفها المبكرة من الحياة ، فالحياة عندها تمثل لغزا مبهما يصعب فك طلاسمه ورموزه ، كما كان الموت يتمثل لها شبحا مخيفا ، بل هو في رأيها مأساة الحياة الكبرى « ومن هنا بدأت فكرة كتابة مطولتها القيمة « مأساة الحياة » ، التي تعتبر بحق

---

(٨٦) كولن ولسن ، سقوط الحضارة ، ترجمة أنيس زكي ، بيروت ٩٧١ ص ٩٣

(٨٧) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، بيروت ١٩٧٢ ص ٣٥٥

واحدة من أروع المطولات في الشعر العربي الحديث ، فهي سجل حيّ للقضايا الفكرية التي كانت تموج وتتطاحن في ذهن الشاعرة وهي على عتبات العشرين . وإذا كانت الشاعرة تتأمل حركة الحياة فلا ترى منها إلّا الجانب المأساوي المتمثل في أنّ الانسان أسير لا يستطيع لأسره فكاكا ، يقوده القدر إلى عالم مجهول ، وأنّ الحياة تتربص بالإنسان شرا فتزرع في طريقه الشوك ، وتغريه بالإثم ، وتوقع عليه عقابا لجناية ارتكبها أبوه آدم ، فإنّ ذلك لا يعني أنّ الشاعرة تقف من الحياة موقفا سلبيا بل العكس تحاول أن تكتشف السر — وهو سر أكبر منها — وراء هذا الجانب المأساوي من الحياة وذلك من خلال البحث في حياة أنماط مختلفة من البشر ، عن شيء مفقود عندها هو السعادة ، التي تجعل الحياة جديرة بأن تعاش ، وتنتهي الشاعرة من رحلتها في حياة الناس إلى تأكيد مفهومها السابق من مأساوية الحياة ، فالشيء المجهول الذي تحاول أن تنفذ إلى كنهه يتأبّى عليها ، فتصاب الشاعرة بالتعقيد والتمزق ، وبدأت تتعامل مع شيء رهيب اسمه اليأس :

عبثـا تحلـمين شاعـرتي ما   من صباح لليـل هذا الوجـود
عبثـا تسألين لن يكشف السر   ولـن تنعمـي بفك القيـود

* * * *

أبـدا تنظريـن للأفـق المجـ   ـهول حيرى فهل تجلي الخفـي
أبـدا تسألين والقـدر السا   خر صمت مستغلـق أبـدي
فيم لا تيـأسين ؟ ما أدرك الأسـ   ـرار قلب من قبل كي تدركيها
أسفـا يافتـاة لن تفهمي الأيـ   ـام فلتقنعـي بأن تجهـليها

* * * *

هو سرّ الحيـاة دق على الأفــــهام حتى ضاقت به الحكمـاء
فايأسي يافتـاة ما فهــمت من قبل أسرارهـا ففيم الرجــاء[88]

والشعور باليأس يعني الوصول إلى زقاق مسدود ، أو هو نهاية المطاف عند المصابين بالأمراض النفسية ، ونتيجته معروفة الجنون أو الانتحار ، لكنه عند نازك يعني محاولة ثقب الجدار ، والبحث عن طريق يفضي إلى فهم نقيض الحياة وهو الموت ، فلعل في إدراك حقيقته ما يفك مغالق الحياة . لكن البحث عن ماهية الموت هو بحث في اللّامكان واللّازمان ، لأننا لا نعيش تجربة الموت إلّا مرة واحدة ، وحين نعيشها نصبح غير قادرين على الإفصاح عن حقيقتها ، لأن الموت يكون قد شطب وجودنا من قائمة الأحياء ، ولهذا تصبح نتيجة البحث عن سر الموت ، كنتيجة البحث عن سر الحياة ، أي الوصول إلى لاشيء ولنتأمل قولها :

لهفتي ياحيـاة كم تلــــعب الأو هام بي ؟ كم يؤودني التفـكير
أبــــدا أسأل الليــــالي عن المو ت وماذا ترى يكـون المصير ؟
طالما قد سألت ليلى لكــــــــن عزّ في هذه الحيــــــاة الجواب
ليس غير الأوهـام تسخـر مني ليس إلّا تحدس واضطــــراب
هل فهمت الحياة كي أفهم المو ت وأدنـو من سره المكنــــون
لم يزل عالم المنيـــــة لغـــــزا عزّ حلّا على فؤادي الحزيـن[89]

من الطبيعي أن تنتهي الشاعرة مرة أخرى إلى طريق مسدود في إدراك مفهومي الحياة والموت ، لأنّ الشاعرة لا تضرب بعمق في هذا الجانب ، وإنما تكتفي بالوقوف فوق السطح ، وما نتوقع منها غير ذلك ، لأنّ الشاعرة لا تريد أن تقدم إلينا مدركات ، أو مفاهيم فلسفية جديدة لحقيقتي الحياة والموت ، وإنّما تهدف إلى تصوير مشاعرها واغتراب أحاسيسها عن حركة الحياة من حولها :

---

٨٨ ــ الديوان ، المجلد الأول ، مأساة الحياة ، ٢١ــ٢٣ (٨٩) المصدر نفسه ، ٢٦

أعبّــر عمــا تحس حيـــــاتي وأرسم إحساس روحي الغريب[٩٠]

وكان بإمكان الشاعرة ـــ إذا استثنينا الموت بطبيعة الحال ـــ أن تدرك بعضا من سرّ الحياة لو أنها حاولت أن تعيشها كما يعيشها ملايين البشر بجانبيها السارّ والقاتم غير أن الشاعرة اتكأت على الجانب السلبي من الحياة فضخمته حتى أصبح يمثل لها مأساة ومعاناة ، ولعلّ ذلك يعود إلى أنّ الشاعرة كانت تطل على الحياة من داخل الذات لا من داخل الحياة ، فاكتفت بالوقوف عند شاطىء الحياة ولم تتجاوزه ، وهذا ينطبق أيضا على رحلتها في حياة النماذج البشرية التي تناولتها المطولة بحثا عن السعادة ، فهي لم تلمس حياتهم من الداخل ، وإنما كانت تطل عليهم من الخارج فحكمت عليهم بالتعاسة والشقاء . والشاعرة هنا تقدم لنا رؤى متعددة عن ظل وهمي هو السعادة ، فلا سعادة ـــ في رأيها ـــ ما دامت الحياة تضرب بمعاولها حياتنا كل يوم ، ثم يأتي الموت في نهاية المطاف ليمحو ما تبقى من معالم وجودنا . ولا شك أن هذه الرؤى التى تعرضها الشاعرة في مطولتها هذه تعكس ذلك القلق الرهيب الذي سجنت الشاعرة نفسها ضمن حدوده حتى أوصلها إلى مرحلة اليأس والاستسلام للمقدور :

ولتســـر هذه الحيـــاة كما تر جو المقادير والأسى والظـلام
وليظل الأحياء في التيه يشقو ن وتـقسو عليهمـو الأيـام
ولأعش ما يشاؤه القدر الظـا لم أبكـي على أسى الأحيـاء
هؤلاء الصرعى الظمـاء الحيـارى يسـن فك الآثـام والأدواء[٩١]

وتحاول الشاعرة تحت وطأة الألم والمعاناة الفكرية التي لا تهدأ أن تفر إلى الماضي ـــ والماضي يحتل مساحة غير قليلة من شعرها ـــ لعله ينتشلها من مواجهة واقع الفكر الذي يعذبها وينغص عليها حياتها فلا يخذلها بل يتداعى إليها بكل تفاصيله :

ليتنـــي لم أزل كما كنت قلبـــا ليس فيـه إلّا السنـــا والنقـــاء

---

(٩٠) المصدر نفسه ، عاشقة الليل ، ٤٦٩

(٩١) المصدر نفسه ، مأساة الحياة ، ٢٣٢

كل يوم أبنـــي حيـــاتي أحـــلا ما وأنسى إذا أتـــــاني المساء
أبـــدا أصرف النهار على التـــل وأبنـــي من الرمـــال قصورا
ليت شعري أين القصور الجميلا ت وهل عدن ظلمة وقبورا ؟

* * * *

ذهب الأمس لم أعد طفلة تر قب عش العصفور كل صباح
لم أعد أبصر الحيـــاة كما كنـــ ـت رحيقا ينوب في أقداحي

* * * * *

آه ياتـل ها أنـا مثلمـــا كنـــ ـت فأرجع فردوسي المفقـودا
أي كف أثيمة سلبت رمــــ ـلك هذا جمالـــه المعبـــودا
كنت عرشي بالأمس ياتلي الرمـ ـلـــيّ والآن لم تعـــد غير تلٍّ
كان شدو الطيور رجع أناشيـ ـدي وكان النـــعيم يتبـــع ظلي

* * * * *

ذهب الأمس والطفولة واعتضـ ـت بحسّى الرهيف عن لهو أمسي
كل ما في الوجـود يؤمنـــي الآ ن وهذى الحياة تجرح نفسي(٩٢)

وتلح الشاعرة على جزئيات الزمن المفقود فتلاحقها في محاولة منها لاستقصاء حالات الشعور التي غمرت العقل والنفس في مواجهتهما مع

(٩٢) المصدر نفسه ، ٣١-٣٤

الحاضر . ولعل الارتداد إلى الماضي له مغزى خاص في اللاوعي ويتمثل ذلك في إيقاف حركة الزمن وإرجاعها إلى نقطة البداية ، على اعتبار أنّ الزمن الحاضر يطير بنا على نحو متصل إلى عالم الموت ، وهو العالم الذي يخيف الشاعرة ويرعبها ، فلا تجد خلاصا من تيار الزمن المتدفق الذي يقودنا إلى النهاية المحتومة إلّا بالارتداد العكسي لحركة الزمن . وتجمع الشاعرة كل أطراف الموقف الشعوري تجاه الماضي ، وعلى الأخص فترة الطفولة ، فترسم لها مشهدا تقابل فيه من حيث المعنى بين حاضرها الذي شقيت به ، وبين ماضي طفولتها الذي سعدت به ، وتحشد له طائفة من الألفاظ والجمل ذات الدلالات الموحية بمشاهد الطفولة بحيث تمتزج الحقيقة بالحلم ، وتتجاوز العبارة حدود البيان إلى آفاق الرمز . فالتل عند الشاعرة رمز للبقاء المادي على الرغم من محاولة الزمن النيل منه ، وهو ماثل في مكانه لعين الشاعرة وخيالها ، تطل عليه من واقع حاضرها فتئن ، فيتحول أنينها إلى شجن رقيق . وليس وراء هذا كله إلّا الإحساس بالاغتراب الفكري ، فإذا كان كل ما في الوجود يؤلم الشاعرة ، ويجرح إحساسها ، فأي عالم يمكن للشاعرة أن تهرب إليه من هذا الكابوس غير عالم الطفولة ، عالم البراءة والنقاء . ولكن هل وجدت الشاعرة خلاصها في هذا العالم ؟

إن محاولة إعتقال الزمن ، إن صح التعبير ، لا تجدي مع الاغتراب شيئا ، بل لاتجدى أصلا مع أي شيء ، لأن الزمن لايمكن اعتقاله ، أو إرجاع حركته إلى الوراء ، لهذا نجد الشاعرة تبحث عن مرفأ جديد يضع حدا لرحلة العذاب فلم يكن أمامها من مرفأ يحتضن السفينة المعذبة غير مناجاة الخالق بلحن شجي ، مسلمة الأمر كله لله :

جئت يارب تحت ليلي الطويل الـ ـمّر أبكي حزني وحزن الوجود
حين ضاقت بي الحياة وأسلمـ ـت قيادي لليأس والتنكيـــد
جئـــتك الآن يا إلهي ومـــالي غير قلبي ونغمتي من شفيـع
أنا من قد رسمت مأساة هذا الـ ـكون شعرا روّيته بدموعي
ها أنـا قد مددت كفيَّ يارب وعـودي ملقـــي على قدميـــا

وهـو لحنـي الأخير يارب ذوّبـ ـت حياتي فيـه وحلمـي النقيـا
فإذا لم تصل سماءك ألحا ني فعـذري كيــاني الــبشري
وإذا ما تركتنـي لشقــاء الـــ ـعيش يلهو بي الدجى الأبـدي
فهـو حظـي من الحيـاة قضتـه شرعة الدهـر والوجـود الأبيـد
كل حي لا بد أن يقطـع العمــ ـر صريعـا على تراب الوجـود

* * * * *

فلنلـذ بالإيمان فهـو ختـام الـــ ـيأس والدمـع والشقـاء المريـر
يمسح الأعين الحزينــــة من أد معهـا الهامـرات في الـديجور[٩٣]

تضع الشاعرة في هذا المقطع من المطولة بذرة الخلاص الحقيقي من الاغتراب ، وهو الإيمان المطلق بالخالق سبحانه ، وكان من الممكن لهذه البـذرة أن تتطـور وتصبح شجرة وارفة الظلال تقي الشاعرة هجير الاغتراب لو أنّ الشاعرة اتكأت على هذا الجانب ونمته بدل الانتظار سنوات طويلة حتى تصل إلى طريق الهجرة إلى اللّه . لكن يبدو و أنّ القضايا التي كانت تهوّم في ذهنها أكبر من أن يحيط بها إيمان عابر ، لا تمتد جذوره في أعماق الوجـدان ، بل تبقـى فوق السطـح معـرضة للجفاف ، لذا نجد أنّه ما أن تنطفىء جذوة نار هذه الأفكار تحت هذا العارض حتى تعود بعد فترة أشد مما كانت عليه ، على حد ما نعرف من قصائدها « في وادي الحياة » و « التماثيل » في ديوان « عاشقة الليل » و « خرافات » و « وجوه ومرايا » في ديوان « شظايا ورماد » ، كما ترددت الأفكار ذاتها أو قريب منها في النسختين المعدّلتين عن مأساة الحياة .

وتأتي اللحظة الحاسمة حين تحس الشاعرة أنها أدركت ، أو لمست الحياة ، فلا يتجسد لها من هذا الإدراك إلّا التفاهة ، والسأم ، والفراغ الثقيل ، والسعي وراء المستحيل . وأنّ ما نراه مرسوما على شاشة الحياة ليس إلّا ظلالا وطيوفا للحقيقة ،

---

(٩٣) المصدر نفسه ، ٢٣٤ــ٢٣٦

لا الحقيقة ذاتها ، فيتضاعف شعورها بالانهزام العقلي إزاء الحياة والكون ، فلا تملك إلّا أن تصرخ ألما وحزنا على تلك النهاية المأساوية :

أخيرا لمست الحياه
وأدركت ماهي أي فراغ ثقيل
أخيراً تبينت سر الفقاقيع واخيبتاه
وأدركت أني أضعت زمانا طويل
ألم الظلال وأخبط في عتمة المستحيل
ألم الظلال ولا شيء غير الظلال
ومرت عليّ الليال
وها أنا أدرك أني لمست الحياه
وإن كنت أصرخ واخيبتاه !

* * * *

سنبقى نسير
وأبقى أنا في ذهولي الغرير
ألم الظلال كما كنت دون اهتمام
عيون ولا لون ، لا شيء إلّا الظلام
شفاه تريد ولا شيء يقرب مما تريد
وأيد تريد احتضان الفضاء المديد
وقلب يريد النجوم
فيصفعه في الدياجير صوت القدوم
يهيل التراب على آخر الميتين
وأقصوصة من يراع السنين
تضج بسمعي فأصرخ : آه
أخيرا عرفت الحياه
فواخيبتاه ![94]

---

(٩٤)المصدر نفسه ، المجلد الثاني ، شظايا ورماد ، ٩٩ــ١٠٣

تتنوع وسائل إدراك الشاعرة للحياة ، فتتدرّج من اللمس المادي ، والإدراك العقلي ، إلى المعرفة القلبية ، لتتآزر كلها في تكثيف وبلورة التصور الجديد للحياة ، ولهذا دلالته العميقة في عالم اللاوعي عند الشاعرة ، فالذي أدرك السر الذي أضاعت فيه الليالي ثلاثة مدركات متنوعة ، مما يقطع الشك عندها بخطأ هذا الإدراك الجديد للحياة . ولعل فجيعتها الآن بالحياة أكثر من فجيعتها باكتشاف سرها .

أهذا إذن هو ما لقبوه الحياه ؟
خطوط نظل نخططها فوق وجه المياه ؟
وأصداء أغنية فظة لا تمس الشفاه ؟
وهذا إذن هو سر الوجود ؟
ليال ممزقة لا تعود ؟(٩٥)

ولعل النفاذ إلى الخارج ، وكسر طوق الحلقة المفرغة هروبا من ظل الحياة مما يشغل ذهن الشاعرة ، فتحت وطأة الإحساس بالألم تجسد الشاعرة ما تريده الذات ، وما تريده الحياة (الظل) ، فالذات تحاول الانعتاق من أسر الحياة لتحتضن الفضاء والنجوم حيث الحقيقة والحرية ، فيتصدى لها صوت القدوم يذكرها بالسر لا طريق إلى الخارج ، فتنهزم الذات أمام النهاية ، وتصاب بالإحباط واليأس ، والسلبية .

والحق أن هناك عدة عناصر أسهمت بطريق مباشر أو غير مباشر في تشكيل هذا الموقف من الحياة ، فإذا تركنا جانبا طبيعة تكوينها النفسي التي نجدها ماثلة أمامنا في كل مستويات الاغتراب التي مرت بها ، نجد أن فكرة الموت أو نهاية الإنسان على هذه الأرض تمثل مفتاح الاغترابين النفسي والفكري عند الشاعرة ، فالشاعرة تعتبر الموت مأساة الحياة الكبرى ، وكادت تكون معه على ميعاد في

---

(٩٥) المصدر نفسه ، ١٠٠

مطلع الشباب . هذه التجربة بالإضافة إلى تجارب أخرى أبرزها صدمتها بموت والدتها ، أعطتها تصورا رهيبا للنهاية التي تنتظر الإنسان وما يعقب هذه النهاية ، من تحلل الجسد ، وعبث الدود ، والعذاب المنتظر :

أي غبن أن يذبل الكائن الحيّ ويـنوي شبابـه الفينـان
ثم يمضي به محبـوه جثما نا جفتـه الآمـال والألحان
وينيمونـه على الشوك والصخـ ـر وتحت التراب والأحجـار
ويعـودون تاركين بقايـا ه لدنيـا خفيـة الأسرار
هو والوحـدة المريـرة والظلـ ـمة في قبره المخيف الرهـيب
تحت حكم الديدان والشوك والرمـ ـل وأيدي الفناء والتعـذيب
هكذا الآدمـي يسلمـه أحـ ـبابـه للتـراب والديـدان
رب لا كانت الحيـاة ولا كنّـ ـا هبطنا هذا الوجود الفاني(٩٦)

حريّ بهذا التصور الرهيب للموت أن يفسد رحلة الحياة ، وأن يجعل الإنسان نهبا للحيرة والقلق والهواجس السوداء ، وقد انعكس أثر هذا على حياة الشاعرة ، فأخذت تسأل ما الحياة ، وما المصير ، وما الموت ؟ وكلما أوغلت في التساؤل اصطدمت بحجب كثيفة ، فتشعر بالضياع والخوف والوساوس ، ثم لا تلبث أن تستسلم فكريا إلى المجهول :

نحن أسرى يقودنا القدر الأعـ ـمى إلى ليـل عالم مجهـول
ليس منا من يستطيـع فكـاكا ليس منا غير الأسير الذليل(٩٧)

ولا ينبغي هنا أن نغفل جانبا على قدر كبير من الأهمية له صلة مباشرة في تعقيد هذه الفكرة ونعني به الفراغ الروحي الذي كانت تعيشه الشاعرة وهو ما اعترفت به الشاعرة صراحة حيث تقول : « لم أكن متدينة في فترات حياتي كلها لا بل إنني مررت بفترة إلحاد وتشكك فظيع ما بين ١٩٤٨ ـــ ١٩٥٥ »(٩٨) .

---

(٩٦) المصدر نفسه ، المجلد الأول ، مأساة الحياة ، ١٩٥ــ١٩٩

(٩٧) المصدر نفسه ، ٥٧

(٩٨) لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ، ١٩

أمّا العنصر الثاني الذي يعتبر حجر الزاوية في تشكيل هذا الموقف الفكري فهو المنابع الرومانسية التي نهلت الشاعرة منها وعلّت حتى طفحت حياتها بالحزن والكآبة ، والتشاؤم ، « ولقد كانت « مأساة الحياة » صورة واضحة من اتجاهات الرومانسية التي غلبتني في سن العشرين وما تلته من سنوات » .(٩٩) كما وقفت عند جون كيتس ــ أحد شعراء هذا التيار ــ وقفة خاصة وسمته « شاعر الموت المفتون الأكبر » كما خصته بقصيدة رائعة أسمتها « إلى الشاعر كيتس »(١٠٠) يضاف إلى ذلك احتمال تأثرها بمدرسة المقابر الانجليزية التي اتخذت من الموت والقبر موضوعا للتأمل الفكري في الحياة والموت ، ولا نستبعد أن تكون قد اطلعت على ليالي الدكتور يونج ــ أحد زعماء هذه المدرسة ــ في الحياة والموت والخلود ، The Complaint, or Night thoughts on life, Death and Immortality وكانت خواطره تعد ثورة في عالم الشعر لما تنطوي عليه من خيال رهيب يزلزل المشاعر ويهدّ النفوس ، فهو يتخذ من الليل مدارا لتشاؤمه العميق من الحياة ، والتطلع إلى المجهول(١٠١) . كما كان لفلسفة « شوبنهاور » المتشائمة نصيب لا ينكر في فلسفة الشاعرة نحو الحياة ، وهي ما اعترفت به الشاعرة في مقدمة مطولتها مأساة الحياة ، وفي بعض مذكراتها التي لم تنشر(١٠٢) .

ويأتي المنحنى الآخر في تجربة الاغتراب عند الشاعرة حين ترتد إلى الذات **تسأل عن ماهيتها ، وهي لا تكتفي بسؤال واحد بل تلحف في السؤال أملا في أن تتكشف أسرار الذات بعد أن تأبت عليها أسرار الحياة ، وتتضح هذه التجربة أكثر ما تتضح في قصيدتها « أنا » حيث جزأتها إلى أربع لوحات ، تبدأ كل لوحة بالسؤال ، وتنتهي بالحيرة :**

---

(٩٩) الديوان ، المجلد الأول مقدمة مأساة الحياة ، ٩

١٠٠ ــ الديوان ، عاشقة الليل ، ٦٥٠

(١٠١) راجع عن ليال يونج ، بول فان تييغم ، الرومانسية في الأدب الأوروبي ، ترجمة صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ١٩٨١ ، ج/١ ، ٩٠ــ٩٤

(١٠٢) . الديوان ، المجلد الأول ، مقدمة مأساة الحياة ٦ ، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ، ١٨

الليل يسأل من أنا
أنا سره القلق العميق الأسود
أنا صمته المتمرد
قنّعت كنهي بالسكون
ولففت قلبي بالظنون
وبقيت ساهمة هنا
أرنو وتسألني القرون

أنا من أكون ؟

والريح تسأل من أنا
أنا روحها الحيران أنكرني الزمان
أنا مثلها في لامكان
نبقى نسير ولا انتهاء
نبقى نمر ولا بقاء
فإذا بلغنا المنحنى
خلناه خاتمة الشقاء

فإذا فضاء !

والدهر يسأل من أنا
أنا مثله جبارة أطوي عصور
وأعود أمنحها النشور
أنا أخلق الماضي البعيد
من فتنة الأمل الرغيد
وأعود أدفنه أنا
لأصوغ لي أمسا جديد

غده جليد

والذات تسأل من أنا
أنا مثلها حيرى أحدق في الظلام

لا شيء يمنحني السلام
أبقى أسائل والجواب
سيظل يحجبه سراب
وأظل أحسبه دنا
فإذا وصلت إليه ذاب
وخبا وغاب(١٠٣)

تؤلف الشاعرة في هذه القصيدة بين الذات وبعض الظواهر الطبيعية (الليل ، الريح ، الدهر) من خلال أسئلة هذه الظواهر ورد الشاعرة عليها فتمتزج الذات بالظاهرة في وحدة تشكل في النهاية الموقف الفكري للشاعرة . ولو تساءلنا عن السر وراء اتكاء الشاعرة على هذه الظواهر الثلاث بالذات لتبين لنا « أنّ الليل جزء من نسيجها الشعري وأنه رمز خارجي بغموضه وأنواره لعالمها النفسي وتفجرات الإلهام فيه »(١٠٤) أمّا الريح فلا انتماء لها لا في الزمان ولا في المكان ، فهي مغتربة على الدوام زماناً ومكانا ، أمّا الدهر ، أو الزمن فهونهر الحياة المتدفق يمنح الأشياء وجودها ثم لا يلبث أن يحطمها من غير أن يعرف سبب لعبثيّته هذه ، وخلاصة ذلك أن الزمن هو الوجه الآخر للحياة ، وأذكر أنني قرأت في مكان ما شيئا يقرب من هذا يلخص مفهوم عبثية الحياة في أنها ليست أكثر من كأس ما أن يمتلىء حتى يراغ ليمتلىء مرة أخرى . وبعد هل يكفي هذا في أن تنتظم هذه الظواهر والذات في منظومة واحدة بحيث يصبح المشهد كأنه ركن لتشبيه كبير يتكون من طرفين الذات طرفه الأول والظاهرة طرفه الثاني ؟ ربما يكفي ذلك ، لأن المغزى الذي تهدف إليه القصيدة يتمثل في أنّ الغربة موجودة حتى في ظواهر الطبيعة ، وأن غربة الذات أشد وأعظم من غربة هذه الظواهر الطبيعية ، إنها كلها مجتمعة في الذات .

ولعل للقصيدة وجها آخر يلعب فيه الزمن دورا مهما في ربط هذه الظواهر الطبيعية بالذات في منظومة زمنية قوامها الخبرة ، فالليل ، والريح ، والدهر ظواهر

(١٠٣) الديوان ، المجلد الثاني ، شظايا ورماد ، ١١٢ـ١١٥

(١٠٤) عبده بدوي ، في الشعر والشعراء ، القاهرة ١٩٧٥ ، ٦٥

لخبرات زمنية متصلة ، في حين أنّ الذات خبرة زمنية منقطعة ينتهي وجودها بالوفاة . وحين تطل الذات من قلب الخبرة الزمنية المتصلة تجد شبح الاغتراب ماثلا أمام عينيها ، فتنعطف إلى الخبرة الزمنية المنقطعة (الذات الإنسانية) فتصطدم بالحجب والأسرار والألغاز . وهذا الاتصال بنوعية ، (ظواهر الطبيعة + الذات ، الذات + الذات) ، لا يعني غير محاولة البحث عن معادلة نفسية تحقق للذات نوعا من التوازن الفكري بينها وبين العالم الخارجي ، ويتحقق للذات ما تنشده من توازن حين تنتهي كل عناصر الاتصال إلى موقف فكري مشترك هو الاغتراب .

وتتمتع الشاعرة بقدرة عجيبة على تطويع معجمها الشعري وتلوينه بحالات الموقف النفسي ، فتأتي ألفاظها وجملها وقد اكتسبت إشعاعات تزيد من قدرتها على الإيحاء بمعاني الحزن والاغتراب والفقد على نحو لا يتعلق بوجود مادي وانّما يتصل بالمعنى النفسي ، تأمل ألفاظها : « القلق » ، « الأسود » ، « صمته » ، « المتمرد » ، « الظنون » في اللوحة الأولى ، و « الحيران » ، « لامكان » ، « لا انتهاء » ، « لابقاء » ، « الشقاء » « فضاء » في اللوحة الثانية ، و « حيرى » « الظلام » « أسائل » « يحجبه » « سراب » « ذاب » « خبا » « غاب » في اللوحة الرابعة ، ألا توحي لك هذه الألفاظ بالحالة النفسية وراء اختيارها وتلوينها ؟ .

ولا يعني ذلك أن الشاعرة تسرف في استخدام هذه الألفاظ دونما ضرورة بل على العكس من ذلك تأتي بها في موضعها الصحيح من الجملة الشعرية وفق بناء هندسي صارم تتآزر فيه الألفاظ وعناصر الصورة في إبراز الموقف الشعوري .

ويقابلنا عند الشاعرة موقف آخر من اغترابها الفكري وذلك حين نجدها تدين مجتمعها الذي يلفه الصمت والسكون حتى تحول كل من فيه إلى أشباح وطيوف ، غارقة في التفاهة ، مجردة من الشعور ، خاوية من العقل ، لا تعرف أنّ لها ماضيا ، ولا تدري لحياتها هدفا ، لم تجرب الأسى ، ولا الشكوى ، ولا البكاء إنها باختصار ميّتة بالمقارنة إلى حياة الإنسان النابضة بالحركة والكفاح

المستمر . تقول نازك من قصيدتها الفريدة « إلى العام الجديد » :

يا عام لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوف
من عالم الأشباح ، ينكرنا البشر
ويفر منا الليل والماضي ويجهلنا القدر
ونعيش أشباحا تطوف
نحن الذين نسير لا ذكرى لنا
لا حلم ، لا أشواق تشرق لا منى
آفاق أعيننا رماد
تلك البحيرات الرواكد في الوجوه الصامته
ولنا الجباه الساكته
لانبض فيها لا اتقاد
نحن العراة من الشعور ، ذوو الشفاه الباهته
الهاربون من الزمان إلى العدم
الجاهلون أسى الندم
نحن الذين نعيش في ترف العصور
ونظل ينقصنا الشعور .
لا ذكريات ،
نحيا ولا ندري الحياة
نحيا ولا نشكو ، ونجهل ما البكاء
ما الموت ، ما الميلاد ، مامعنى السماء(١٠٥)

شدت هذه القصيدة انتباه الدكتور ماهر فهمي في كتابه « الحنين والغربة في الشعر الحديث » فاجتزأ منها أبياتا ــ مدلّلا بها على اشتداد الغربة الفكرية عند الشاعرة ، ثم علق عليها بقوله : « إنّها غربة الشاعر يعيش وسط الصمت والسكون والاستسلام ، والحياة حركة نابضة متقدة تفكر وتحس وتتألم ،

(١٠٥) الديوان ، المجلد الثاني ، قرارة الموجة ، ٢٥١ وما بعدها

والأبيات لا تعبر عن ذلك وحسب بل ترسم المنحنى الحضاري الذي عنده يتحول السكون إلى حركة بما فيها من ثورة . **والواقع أننا لا نستطيع أن نفهم الأبيات دون أن نشير إلى « الرجال الجوف » لإليوت**(١٠٦) . « ثم يورد الناقد أبياتا من قصيدة إليوت هذه معتمدا على عدد قليل من الأبيات ترجمها الدكتور إحسان عباس في كتابه « فن الشعر » ، ليدلل بها على تأثر نازك في هذه القصيدة بقصيدة إليوت « الرجال الجوف » ونحن لا ننكر أن تكون نازك قد اطلعت على قصيدة إليوت هذه بل على شعره كله ، فنوافذ الثقافة عندها كانت ولا تزال تطل على حقول الشعر العالمي ، ولذا فإن تأثرها بما تقرأ ، حقيقة يمكن إثباتها أو نفيها إذا توفرت عليها درراسة تحليلية نقدية لكلا العملين ، المؤثر والمتأثر ، وهذا مالا نجده متحققا في الحكم النقدي الذي أصدره الدكتور ماهر على قصيدة نازك حيث اعتبر فهم قصيدة نازك مرتبطا بفهم قصيدة إليوت . والحق أن قصائد إليوت « جيرونشن » ١٩٢٠ Gerontion ، و « الأرض اليباب » ١٩٢٢ و « الرجال الجوف » ١٩٢٥ ، و « أربعاء الرماد » ١٩٣٠ ، و « نورتن المحترقة » ١٩٣٥ Burnt Norton التي تدور حول التفاهة ، واللا مبالاة ، والسأم ، والخواء الفكري الذي أصاب الإنسان في العصر الحديث كانت تعبيرا عن سقوط القيم الروحية في مجتمع تردي في حمأة الحضارة المادية الحديثة ، حتى فقد الإنسان فيها معنى وجوده الإيجابي في الحياة ، ولذا فليس غريبا أن يقول ت. س — إليوت عن هذا الإنسان في « نورتن المحترقة » .

"Over the strained time ridden faces	وجوه مجهدة يعلوها الزمن
Distracted from distraction by distraction	ذاهلة من الحيرة بالحيرة
Filled with Fancies and enmpty of meaning	مملوءة بالأوهام ، والمعاني الفارغة

(١٠٦) ماهر حسن فهمي ، الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث ، منشورات معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ، ١٩٧ ، ١٣٦

Tumid apthy with no[١٠٧]
concentration" — متورمة باللا اهتمام ، واللاتركيز

ويقول أيضا في الرجال الجوف :

We are the hollow men — نحن الفارغون
We are the stuffed men — نحن المحنطون
Leaning together — يتكيء أحدنا على الآخر
Headpiece filled with straw-Alas! — برءوس مملوءة بالقش . واحسرتاه
Our dried voices, when — أصواتنا الجافة
We whisper together — حين نتهامس فيما بيننا
Are quiet and meaningless — خافتة لا معنى لها
As wind in dry grass — مثل الريح في العشب الجاف
Or rate leet over broken glass — أو كأرجل الفيران فوق الزجاج المكسور
In our dry cellar — في قبونا الجاف
Shape without form, shad without
colour — مظهر بلا صورة ، وظل من غير لون
Paralysed force, gesture[١٠٨]
without motion — قوة مشلولة ، إيماءة من غير حركة

هذا هو إنسان إليوت — إنسان أوروبا الحديثة — تجرد من قيمه الدينية فتحول إلى إنسان تافه ، منخور من الداخل حتى العظم ، مشلول الحركة ، مملوء بالأوهام الفارغة ، وبعد ، فهل نقول إن نازك قد تمثلت أنموذجها البشري من إليوت ؟ احتمال ضعيف ، لأن نازك ليست مترجمة لإليوت ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الشاعر العربي المعاصر لا يصدر — كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل « في حزنه عن موقف خاص من الحضارة المادية ،

---

(١٠٧) T.S.Eliot Collected Poems, Faber and Faber, London, 1963, 192

(١٠٨) Ibid. p. 89

لأن أزمة الروح لم تصل بعد في حياتنا إلى الحدة التي تجعلها منطلقا لأحزان الشاعر(١٠٩) . وعلى ذلك فليس هناك ضرورة تستلزم أن تكون قصيدة إليوت مفسرة لقصيدة نازك ، أو مفتاحا لها ، لأن لقصيدة نازك مناخها الفكري والنفسي الذي لا يمكن تخطيه حين النظر في القصيدة . ترى نازك في هذه القصيدة أن هناك خللا في البنية النفسية للمجتمع ، وهذا الخلل لا يقف تأثيره عند فئة دون أخرى بل هو وباء عام يشمل حتى المفكرين الذين يتوقع منهم أن يكونوا طلائع التغيير في مجتمع اعتاد على الاسترخاء فترة طويلة من الزمن ، في الوقت الذي أخذت فيه المجتمعات الأخرى تتسنم سلم الحضارة الحديثة . إن النزعة التشاؤمية عند الشاعرة تدفعها إلى أن تجرد مجتمعها من كل المقومات التي بها تتحقق إنسانيته ، فالإنسان عندها مزيج من عناصر الحركة ، والأحلام ، والأشواق والأماني ، والمشاعر ، والذكريات فإذا انسلخ عنها فقد انسلخ عن الحياة نفسها ، لذا جعلت في مقابل الصمت ، والرماد والأشباح ، وبلادة الشاعر ، انكار البشر ، وفرار الليل ، وجهل القدر والتقابل هنا هو تقابل بين الموت الممثل بالأشباح ، والحياة الممثلة بنفور البشر . ومهما يكن من أمر فينبغي ألا نأخذ هذه القصيدة ، مع نزعتها التشاؤمية ، بمعزل عن محاور الاغتراب الأخرى التي مرت بها الشاعرة ، فهي مزيج من عناصر الاغتراب الاجتماعي والفكري ، والقومي في بنية واحدة . وربما يتضح الموقف الفكري وراء هذه القصيدة حين نربطها ببعض قصائدها الأخرى التي تكشف لنا فيها عن خيبة أملها في عالمها العربي الذي لم يعطها ما تستحقه من تقدير بعد أن أعطته عصارة روحها وفكرها :

كرهت ارتعاش الشفاه
برجع الصلاه
ففي كل لفظ خطيئه
تجيش بها رغبات دنيئه

---

(١٠٩) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (دار العودة بيروت ١٩٧٢) ص ٣٥٤

وعفت طموحي وبخثي الطويل
عن الخير ، والحب ، والمثل العاليه
وحقّرت سعيي إلى عالم مستحيل[110]

ونجد النبرة ذاتها في قصيدتها « في وادي العبيد » غير أن حدتها أشد وأعنف :

لأريد العيش في وادي العبيد
بين أموات وإن لم يدفنوا
جثث ترسف في أسر القيود
وتماثيل اجتوتها الأعين
آدميون ولكن كالقرود
وضباع شرسة لا تؤمن
أبدا أسمعهم عذب نشيدي
وهم نوم عميق محزن[111]

ليس هذا الموقف وليد لحظة انفعال ، أو ضعف ، ولكنه موقف فكري تتخذه الشاعرة بعد أن فشلت قيمها في أن تتجانس مع قيم الآخرين من حولها . فإذا ما وضعنا قصيدتها السابقة في ضوء هذا الموقف تبين لنا أن الموقف الأول ليس بعيدا عن الموقف الثاني إن لم يكن الوجه الآخر له .

— ٦ —

حاولت الشاعرة تحت وطأة الاغتراب الذاتي ، ومعاناته المستمرة ، أن تتجاوز اغترابها ، إلى التغني بالقومية العربية علها تجد في ذلك عزاء لنفسها المحطمة ، وما أن قامت ثورة الرابع عشر من تموز في العراق عام ١٩٥٨ حتى اندفعت تغني غناء حميما في قصيدة بعنوان « تحية للجمهورية العراقية » (ص ٤٤٩) ولكنها بعد ذلك أصبحت ضحيتها وذلك حين اضطرها — على حد تعبيرها — عسف الحكم وتهديده إلى ترك العراق والسكن ببيروت عاماً

(١١٠)ـ الديوان ، المجلد الثاني ، شظايا ورماد ، ١٢٠—١٢١

(١١١) المصدر نفسه ، المجلد الأول ، عاشقة الليل ، ٤٩٢ وما بعدها

كاملاً[١١٢] وعلى الرغم من الإحباط الذى أصابها نتيجة لذلك فإنه لم يفت في عضدها أن تتغنى بالوحدة العربية وأن تندفع في هذا الاتجاه إلى أقصى مدى ممكن فغنت « أغنية للأطلال العربية » (ص ٤٦٩) ، و « وردة لعبد السلام عارف » (ص ٤٧٩) ، و « ثلاث أغنيات عربية » (ص ٤٩٦) ، و « الوحدة العربية » (ص ٥٢٢) ، ومن خلال الإطار القومي هاجمت الشيوعية كما في قصيدتها « ثلاث أغنيات شيوعية » (ص ٥٧٠) ، ثم كان هذا التعميق لهذا الاتجاه القومي في قصائد رحبة نلاقيها في ديوانها « للصلاة والثورة » ففي هذا الديوان تتبنى قضية فلسطين بحرارة وتعبر عن الحزن العربي — بعيدا عن حزنها الخاص — أروع التعبير ، وتأمل قولها في مقدمة الديوان « ... فالصلاة هنا معادل حيّ للقيم الثورية ، والقيم الجمالية ، والقيم الإنسانية وهي تربية للروح والجسم ، وإكمال لإنسانية الإنسان ، ولهذا سميت هذه المجموعة « للصلاة والثورة » داعية الإنسان العربي إلى أن يرتفع بالجناحين الاثنين جناح الروح وجناح القتال ، وهما الجناحان اللذان سلح بهما الإسلام هذا الإنسان في كل زمان ومكان ليرتفع إلى أعلى ذرى إنسانيته فيدرك أبعاد الروح ، ويحقق حريته وحرية أمته ، ويمتلك الأرض التي استخلفه الله عليها ، وهذان الجناحان يرتبطان ارتباطا وثيقا في شعر هذه المجموعة ويعبر عن ذلك قولي :

ينتصر الإنسان
يرتفع الأذان

فانتصار العربي على الظلم في فلسطين هو المعادل القتالي لارتفاع الأذان من قبة الصخرة »[١١٣] .

وكان من الممكن أن ينقذ هذا الاتجاه القومي الشاعرة من « قوقعتها » ومن عالمها الحزين ، لو تحققت له إنجازات وانتصارات ولكّن هذا الخط تمزق ،

---

(١١٢) — لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ، ١٢
(١١٣) للصلاة والثورة ، ١٠—١١

وانكسر ، وهزم المرة بعد المرة ، ومن هنا أحست الشاعرة باغتراب على المستوى القومي . وتتوالى إحباطات الشاعرة حين تسقط مدينة القدس في أيدي الصهاينة ، ويعجز العرب عن استرداد المدينة المقدسة . وترى الشاعرة في قصيدتها « سوسنة اسمها القدس » أن اللّه أعطانا القدس وحباها من كل خير وخصها بالبركة ، غير أننا لم نرع النعمة ولم نحافظ عليها فضاعت من أيدينا ، وأننا سنمثل أمام اللّه ، ليسألنا عما جنته أيدينا :

ويطوى الذبول
سنابلنا رب عفوك ، ماذا نقول
وفي عتباتك كيف ترى سيكون المثول
فأنت منحت الجناح الطليق ، ونحن اخترعنا القيود
وهبت لنا القدس أنت ، ونحن
دفعنا بها يا إلهي نعم
دفعنا بها لليهود(١١٤)

وتشتد غربة الشاعرة على المستوى القومي حين يدخل الجيش الصهيوني بيروت وصيدا ويقتل ثلاثة من قادة الفدائيين ، ثم يهاجم مخيّمات اللاجئين ويغادر البلاد دون أن يقف في وجهه أحد ، فتتمزق الشاعرة ، وتبكي ألما وحزنا ضياع الكرامة العربية ، والحالة السيئة التي آلت بالعرب إلى قبول الذّل :

من البحر أقبل هاجم بيروت تحت الظلام
وجاس الشوارع ينسف يذبح
ويصدح في كفه طائر الموت يصدح
وبيروت وسنى تقاتله في المنام
أما في ديار العروبة كلب فينبح ؟
أما من نعاج فتنطح ؟
وهل نحن أعمدة من رخام ؟

(١١٤) المصدر نفسه ، ٤٤

وحتى الرخام ،
له عصب ويمج المذلة ، ينهض للانتقام
وحتى القبور المهانة ترتج فيها العظام
وتغضب ، تهجم ، تجرح
وبيروت وسنى بأودية الحلم تسبح
ويسرح فيها العدو ويمرح
وفيها دم فوق أرصفة الليل يسفح
وعبر شوارعها من لظى تتفتح
فكيف تنام ؟
فكيف بحق الكرامة ، كيف تنام[115]

يطفح هذا المقطع من القصيدة بشعور حاد يدفع الشاعرة إلى التجسيم ، وابتكار الصور التي تنبع من ذات طافحة بالقهر ، فتقابل بين المقاومة التي تصدر عن الحيوان والجماد حين يتعرض للهوان والمذلة ، وبين الاستسلام الذي استساغه الإنسان العربي المعاصر حتى جرعه المهانة والمذل ، ولا شك أن المغزى من هذه المقابلة غير المتكافئة واضح وهو أنّ العربي المعاصر قد وصل إلى مرتبة في الشعور دون مرتبة الشعور عند الحيوان والجماد ، وليس وراء هذا كله غير الإحساس بالغربة عما تراه من حوادث ومآس قومية تجعل الإنسان يفقد كل ما تبقى له من عقل .

ولعلّ مما يؤلم الشاعرة ويحطم نفسها ، ويعمق تيار الغربة عندها أن يجمع العربي المعاصر على نفسه بين خراب الأرض ، وضياع النفس ، وفي ذلك الهلك كل الهلك ، فالعدو يجد الأرض أمامه مفتوحة فيهلك الحرث والنسل ، والعربي المعاصر يعجز عن أن يتصدى له ، فيهرب من واقعه المر إلى اللّذات الحسية المحرمة لتنسيه واقعه الحزين :

جنوب لبنان قرى مروعه

(115) المصدر نفسه ، 132 وما بعدها

أوصالها مقطعه
سكانها•إلى القبور جثث مشيعه
بيوتهم خرائب منثورة أعمدة مخلعه
حرائق مندلعه
.....
أغنية جديدة تنشدها نجاة
هذا المساء حفلة ساهرة وعشر راقصات
عرى وخمر خاسر من لم يذق
الكأس تلو الكأس حتى يترنح الأفق
حتى نكون قد تخلصنا من اليهود
وبالأغاني قد رصفنا دربنا الحر ، غدا نعود
إلى فلسطين فبالكؤوس حررنا تراب الوطن المفقود
.....
لبنان طفل ضائع ، خدوده ممتقعه
ألفاظه راعشة متقده
ويستجير كل يوم صارخا بالأم المتحده
يصب ما بين يديها أدمعه
يشكو لها ما يصنع العدو يرجوها سدى أن تمنعه
يسألها أن تصفعه
.....
في مطعم الوادي خمور جيده
ياسيدى وتنتقي من تشتهي : آنسة أو سيده(١١٦)

تتكىء الشاعرة في هذه المقاطع من القصيدة على عنصر المقابلة ، في محاولة منها لإبراز مجمل الواقع العربي الشاذ وتعريته ، وبخاصة ما يتصل منه بالوضع اللبناني ، فتقابل بين قرى الجنوب اللبناني التي أحالها العدو إلى خرائب ، بعد

---

(١١٦) المصدر نفسه ، ١٢٦ ــ ١٢٩

أن فتك بأهلها ، وبين إقبال الناس على المتع الحسية بكل صنوفها ، من غير أدنى إحساس بالمسئولية القومية ، أو الإنسانية تجاه إخوتهم المنكوبين ، وعلى ذلك فالشاعرة ترى أن هناك خللا في هذا المجتمع بين السلوك الجمعي لأفراده وبين واقعهم المرّ الذي يحتم عليهم مواجهته والتعامل معه من منطلق السلوك الحضاري لا الهروب منه إلى اللذّات والمتع المحرمة . ومن غور المعاناة تجسم الشاعرة ضعف لبنان في طفل مخطوف اللون ، مروع ، مرتعش الألفاظ ، يستغيث بالأمم المتحدة من علو غادر ـــ بعد أن تخلى أهله وذووه عن نصرته ـــ فتضيع استغاثته وسط أروقة الأمم المتحدة ، ويبقى لبنان يلعق مأساته ومن قاع المأساة تنشط الحياة اللاهية ، وهذا هو ما يعمق إحساسها بالاغتراب على المستوى القومي ، بعد أن عاشت اغترابا على المستوى الذاتي ، وهكذا انتقلت من اغتراب إلى اغتراب ، ومن حزن إلى حزن ، ومن هنا يمكننا أن نقول إنّ الشاعرة تحملت عذابين لا عذابا واحدا ، ولهذا نجد عندها الاغتراب المضاعف ، والحزن المضاعف .

(٧)

وتتلفت الشاعرة حولها لترى منفذا للفرار ، فقد كان الحزن باهضا ، والاغتراب ممضا ، وفي وسط الظلمة ترى « مشكاة فيها مصباح ، المصباح في زجاجة » فتكون لها انعطافة جديدة باسم الدين ، وباسم التصوف ، ولا نقصد بهذا دين المتدينين ، وصوفية المتصوفين وإنّما نقصد دين الشاعر ، وصوفية الشعر ، ولقد رأينا الاتجاه القومي يتلون ببطء بالدين ، فإذا ربطنا الموضوع بالظروف المحيطة به وجدناه في صميم القضايا القومية ، ثم نجد عندها نبرة دينية مشعة تخط لها مجرى هادئا في أول الأمر ثم هادرا بعد ذلك ، ومثال على ذلك أنّ الشاعرة تلقّت بطاقة تهنئة بعيد الفطر من أحد الذين تعرفهم ، وكانت البطاقة مرسوما عليها مسجد قبة الصخرة بالقدس ، وما كادت الشاعرة تتأمل البطاقة حتى تفجرت قائلة بسرعة إلى حد أنها كتبت هذه الأشطر على ظهر البطاقة ، والأشطر تقول :

ياقبة الصخره
ياورد ، يا ابتهالة مضيئة الفكره
وياهدى تسبيحة علوية النبره
ياصلوات عذبة الأصداء
جاشت بها الأبهاء
ياحرقة المجهول ، ياتعطش الإنسان للسماء
ياوله الركوع ، ياطهره
ياوردة الخشوع ، ياانداه ياعطره(١١٧)

فهناك مفردات دينية غزيرة تتمثل في « قبة الصخرة » ، « ابتهالة » ، « هدى تسبيحة علوية » ، « صلوات عذبة » ، « المجهول » ، « السماء » ، « الركوع » ، « الطهر » ، « الخشوع » . ويندر أن نجد هذا النوع من الغزارة في شعرها من قبل ، ومما يدل على ذلك قولها في قصيدة أخرى :

وقامر جهالنا بالضحي بالربى ، بالسهول
بسوسنة اسمها القدس ، نامت على ساقيه
إلى جانب الرابيه
وفوق ثراها انحنت داليه
وتمطر فيها السماء **خشوعا** ، تصلي الفصول
ويركع سنبلها ، **تهجد** فيها الحقول
وعبر مساجدها العنبرية **أسرى الرسول**
فماذا صنعنا بوردتنا الناصعه
الهي تعلم أنت ، ونعلم ماذا صنعنا(١١٨)

ثم نرى لها قصيدة بعنوان « الهجرة إلى الله » ، وهي قصيدة توضح الطريق الجديد الذي اختارته الشاعرة ، وكيف أنّها قامت بهجرة من عالمها

---

(١١٧) المصدر نفسه ، ١٤٩ــ١٥٠

(١١٨) المصدر نفسه ، ٤٢

القديم ، وكيف أنها عبرت في طريقها التهجد ، والقرنفل ، والآس ، والموت ، والقبر ، والفلاح ، والفأس ، والطفل ، والشيخ ، والصوفي ، والراهب ، والبحر ، والعين والشفة ، والجرس ، والليل ، والنعاس ، والأغنية والحزن ، والورد ، والترتيل ، والقبرة واللاجئة ... الخ . إذا فهي رحلة طويلة كابدت فيها الشاعرة مكابدة كبيرة وصرحت بطول الرحلة :

مليكي طالت الرحلة ، طالت ، وانقضت أحقاب
وبين عوالم مقفلة أبحرت ، أسأل ، أسأل الأبواب(١١٩)

ثم كان أن صدعت بالنبوءة ابتداء من تاريخ القصيدة في التاسع والعشرين من حزيران عام ١٩٧٣ ، فقد قالت في مختتم القصيدة :

ونحن هنا أضعنا الدين
وقاتلنا أحبتنا الفدائيين
سكبنا الدم في بيروت ، أهرقناه في عمان
بأيدينا جعلنا أرضنا مقصلة الإنسان(١٢٠)

ثم تخطو على طريق التصوف الشعري ــ إن صح التعبير ــ خطوات واثقة بقصيدة « اختلاجات نحو القمة البيضاء » تسكب فيها مشاعرها الفيّاضة نحو المطلق في مناجاة حالمة ، تعتذر في نهايتها عن قيودها التي تحد من انطلاقها إلى المطلق ، وتتساءل عن الطريقة التي تذيب بها قيودها وتنقي وجودها لتصل إلى الله :

آه يا ملكي ، آه ياربي
إنّ قيدي عار
وجمودي انتحار
ودمي صامت ، والتقاطي معطل
آه لو أتحلل

---

(١١٩) المصدر نفسه ، ٧٤
(١٢٠) المصدر نفسه ، ٧٦

من قيودي لكن أتذوق ضوءك
وأشارف نوءك
إنّ عطرك أعذب من كل شيء وأجمل
وضياؤك منسكب ، ونشيدك جدول
ونسيمك مخمل
فمتى سوف أرحل ؟
لضفافك ؟ كيف أذيب قيودي ؟
وأنقي وجودي ؟
كيف أهرب ؟ إنّ طريقي مقفل
وستارى البليد الكثافة مسدل
وستارى مسدل(١٢١)

ولعل مما يلفت النظر أن معجمها الشعري هنا يتلون برموز المتصوفة فنجد عندها « القيد » ، و « التحلل » و « الضياء » ، « والرحيل » « والستار » غير أنها لا تعني بها ما يعنيه المتصوفة ، فهي ليست متصوفة بالمعنى الدقيق للتصوف ، غير أنّ حبها الشديد للخالق ، ومناجاتها له في الليل(١٢٢) وراء هذا اللون من المعجم الشعري الذي تزخر به القصيدة . ولا شك أن هذا التيار الذي سبحت فيه الشاعرة سوف يحررها من غربتها ، ويطهر نفسها من شوائب الحياة .

ومهما يكن من أمر فقد حاولت الشاعرة في بادىء الأمر أن تتوازن مع عنصري الدين والثورة فقالت في مقدمة ديوانها « للصلاة والثورة » « لتبرير هذا الاسم » ..... فهو يمثل في نظري جانبي الإنسان الكامل في هذا العصر . أمّا الصلاة فهي رمز الجانب الروحي فينا ، هي الورود التي تنبت في النفس الإنسانية من أثر اتصالها بالمنابع الأزلية الجميلة منابع اللّه ، وهي تشمل كل ما لا تفسير له من حياة الإنسان الغامض الممعن في الغموض ، كالأحلام التي

---

(١٢١) المصدر نفسه ، ١٤٧

(١٢٢) لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ، ١٩

تكشف لنا أحيانا أحداث المستقبل كشفا لا يمكن تعليله علميا ، ومثل انكشاف الغيب للإنسان في لحظات التجلّي والكثافة الروحية ، ومثل أثر الصلاة ، والدعاء في تحقيق رغباتنا ، ومثل الإحساس الغامض في القلب الإنساني بأن الموت ليس فناء وإنمّا وراءه حياة لا بد منها ، وسوى هذا من غيبيات لا يمكن تعليلها بالمحسوس ، هذا كله عن « الصلاة » . أمّا الثورة ، الجانب الثاني من العنوان ، فهي عندي رفض الإنسان المكتمل لكل زيف وفساد وعبودية وشر وطغيان وقبح وظلم في الحياة الإنسانية »[١٢٣] .

وعلى أية حال فالنبرة هنا هي النبرة ذاتها في ديوان « يغير ألوانه البحر » فهي تفتتح قصائدها الكبيرة الرحبة مثل قصيدة « الماء والبارود » بالله أكبر ، ثم تحولها إلى « بناء عروضي » في معمار القصيدة ، متكئة في ذلك على قصة إبراهيم وإسماعيل وهاجر كما نعرف من التراث الإسلامي[١٢٤] ، ثم تتجاوز هذا العالم الذي يعتمد على نصوص قرآنية إلى عالم التصوف بتلك القصيدة العميقة المسماة « زنابق صوفية للرسول » ، والتي تعتبر قصيدة حب من نوع عصري جديد ، والتي كان وراءها اقتراب طائر بري منها وهي في مصيفها بلبنان ، وكان الطائر يقترب منها بل يلاحقها ، ويلاطفها ، إلى حد الأنس به ، ولمس ريشه ، وقد سمته أحمد :

واسمك ياطائري أعذب اسم : أحمد : أحمد
أحمد كانت عيناه بحراً
تسقي يباب الوجود كانت تنشر عطرا
تنبت في الصخر مرج شذر واقحوان
تسيل نهرا
من زعفران
أحمد كان يانعا تنتمي اللوالي إلى جبينه
.... أحمد لاذ بي ونمّى أهداب لحني

---

(١٢٣) للصلاة والثورة ، ٨—٩

(١٢٤) يغير ألوانه البحر ، ٢٥

في وله راعش الحنان
أحمد من ضوئه سقاني
أحمد كان البخور والشمع في رمضاني
أحمد كان انبلاج فجر ، وكان صوفية الأغاني
وأحمد في مروج تسبيحة رماني
كلا جناحيه بعثراني
كلا جناحيه للماني(١٢٥)

ثم تجيء قصيدة « دكان القرائين الصغيرة » وقصائد أخرى ، وكلها تؤكد انتماء الشاعرة إلى روح الدين ، وإلى أنّ فهمها للدين ينتمي إلى العقيدة قبل أن ينتمي إلى الشريعة ، وينتمي إلى الحيوية والنضارة والدنيوية قبل أن ينتمي إلى الرهبة والأخروية ، وعلى هذا المعنى يصبح الدين أحد العوامل الرئيسية لتأصيل الإنسان وتثبيته في الأرض(١٢٦) ، وخلاصة القول أن الله كان عندها نبع الحنان والروعة ، وإنّ الدين صار عندها أحد جانبي التكامل بالنسبة لإنسان العصر ، وفي ضوء هذه النظرة نرى أن الشاعرة تودع عالم الاغتراب الموحش ، وذلك لأنها تجاوزت الرحلة القاسية إلى عالم جديد مزهر بالحنان ، وبالروعة بعد الروعة ، وإذا كان بعض الباحثين قد جعل إبراهيم أنموذجاً للإنسان المتمركز حول ذاته ، والذي لا يقيم علاقات مع الآخرين ، وأن « المسيح » أنموذج لعلاقة الحب التي تكون بين الأب والابن ، فإنّ الشاعرة قد جعلت لها أنموذج جديدا ــ وبالتالي محورا شعريا ــ هو محمد الذي هو رمز حقيقي للصلاة والثورة ، وهذه قفزة جديدة في مفاهيم الشاعرة .

وخلاصة القول أنّ الشاعرة وجدت خلاصها الحقيقي ، من زيف الحياة في الجانب الروحي بكل ما فيه من روحانية ، وشفافية وطهر ، فنمته وتعلقت به حتى أصبح يمثل ظاهرة بارزة في المرحلة الراهنة من شعرها « ولعلّ « هانز ميرهوف » كان على حق حين اعتبر الدين والتصوف مخزنين يزودان الإنسان

(١٢٥) المصدر نفسه ، ٥٧ــ٥٩

(١٢٦) وهذه النظرة تتفق مع نقد هيجل للاهوتيين في عصره ، ونقد أبي حيان التوحيدي لبعض علماء الدين المتشددين في كتابة « الإشارات الإلهية « انظر محمود رجب ، الاغتراب ص ١١٩

بوسائل للخروج من المآزق الكئيبة وذلك من خلال الإيمان بالقيادة والخلاص والحياة الأبدية(١٢٧) .

ومهما يكن من أمر فإنّ الشاعرة كانت صادقة مع أدواتها الشعرية ، ومع قبضتها القوية على أنغام الموسيقى التي لا تسمح لها بالضياع والتشتت ، وينسحب هذا أيضا على معمارها الشعري ، ذلك لأن شعرها ليس وليد « الدفقات » ، و « الشحنات » السريعة ، وإنّما وليد التأمل العميق ، والمراجعة التي لاتنتهي ، ومن هنا تخرج القصيدة مثل « السبيكة » من نار التجربة ، وقد يحدث أن تخرج الشاعرة عن هذا كما لاحظ عبد الجبار داود البصري حين تعرض لمراثيها ، فقال : « وحين نتأمل هذه المراثي نجد فيها عوالق متخلفة من تجربتها السابقة ، وأبرز هذه العوالق البحث عن الصور المشرقة والألوان الفاتحة ، والشخوص الصغيرة الناعمة في الوقت الذي تستدعي/فيه التجربة استعمال الأصباغ القاتمة »(١٢٨) ومن وجهة نظرنا نعتقد أنها خطت للمراثي طرقا جديدة بعيدة عن الافتعال ، وتكثيف الأحزان المعروفة في تراث المراثي العربي ، فهي لم تصور الألم الذي يعقب الموت بصورته التقليدية التي نجدها في المراثي وإنما نظرت إليه ــ في ضوء قراءاتها في الإنجليزية والفرنسية ــ على أنه شفاف ونور لابد من الاستسلام له :

افسحوا الدرب له ، للقادم الصافي الشعور
للغلام المرهف السابح في بحر أريج
ذي الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج
إنّه جاء إلينا عابرا خصب المرور
إنّه أهدأ من ماء الغدير
فاحذروا أن تجرحوه بالضجيج(١٢٩)

---

(١٢٧) هانز ميرهوف ، الزمن في الأدب ، ترجمة د. أسعد رزوق ، (مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ١٩٧٢) ص ٨٤

(١٢٨) عبد الجبار داود البصري ، نازك الملائكة ــ الشعر والنظرية ــ (مطبوعات وزارة الإعلام بغداد) ص١٦٠)

(١٢٩) الديوان ، المجلد الثاني ، قرارة الموجه ، ٣١٣ .

وهي نفسها تقدم لقصيدة « ثلاث مرات لأمي » بقولها : « قد يكون الشعر بالنسبة للإنسان السعيد ترفا ذهنيا محضا ، غير أنّه بالنسبة للمحزون وسيلة حياة . وقد كانت القصائد الثلاث التالية محاولة للتعزي لجأت إليها على أثر وفاة أمي في ظروف محزنة ، عانيت منها معاناة خاصة ، ولم أجد لألمي منفذًا آخر غير أن أحبه وأغني له »(١٣٠) .

من هذا كله ندرك أنّ الشاعرة عاشت تجربة الاغتراب على عدد من المستويات وأنها كما عرفت الصراع الديني ، عرفت الصراع الإبداعي ، والصراع النفسي ، والصراع الفكري بالإضافة إلى الصراع الديني ، ذلك لأنها بدأت في أول الأمر مزورّة عن الدين ، ومبتعدة عن قضاياه ، ومفرداته وصوره ، ولكنها في نهاية الأمر أنست إليه ورأت فيه الملاذ ، بعد أن آوت إلى قمة فيه تسمى قمة التصوف ، ولقد كانت في كل مراحلها شاعرة ، فالشعر هو الذي كان يوجهها نفسيا ، وعاطفيا وفكريا ، وهو الذي شكل كل خطوة في حياتها ، وأخيرا فهو الذي أعطانا هذا النبع الثر من الشعر والذي يعتبر في الوقت نفسه من أروع ما أعطاه العصر . ثم ينبغي أن نعترف بأنها « رادت » مسيرة الشعر ، وأنها لم تتسلق أشجار الآخرين ، ذلك لأنها كانت علامة على الطريق في الشعر ، وعلامة على الطريق في الاغتراب .

---

(١٣٠) المصدر نفسه ، ص ، ٣١١

رمزية الليل
قراءة في شعر نازك الملائكة

جابر عصفور
كلية الاداب ــ جامعة الكويت

١ ـــ الأصول :

عندما تحدث جبران خليل جبران (١٨٨٣ ـــ ١٩٣١) عن « الليل » ، ملاذ العشاق والشعراء والمنشدين ، وموطن الأشباح والأرواح والأخيلة ، ومنبع الشوق والصبابة والتذكار ، في نثريته الشعرية « أيها الليل » ، كان حديث جبران ينطوي على مفهوم جديد في الشعر العربي الحديث ، كما كان ينطوي على رمز إبداعي أساسي ، تخلقت عناقيده وتأسست دلالاته ، في قصائد الرومانسية العربية ، وانسربت منها إلى ما أعقبها من تيارات . وكان المفهوم الجديد يقترن بحساسية متوحدة ، تنطوي على العزلة والألم ، وتتلفع بالتمرد والظلام ، وتنسحب من حياة الواقع الخشن التي يمثلها النهار إلى حياة الحلم والمثال التي يمثلها الليل ، وتتشوق إلى المجهول والغامض والمحجوب ، بالقدر نفسه الذي تؤثر حنو القمر وإبهامه على قسوة الشمس ووضوحها . وكما كان هذا المفهوم الجديد يقترن بالشاعر المتوحد الذي اعتزل في العالم ، وتمرد عليه بقدر ما اغترب فيه ، كان هذا المفهوم يوحّد بين الشعر وخفق الوجدان ، ملحا على حدس القلب وشفافية الروح ، نافيا تحليل العقل وبرودة التأمل . وكان الليل رمزا أساسيا ، يقترن بهذه الحساسية المتوحدة ؛ فالليل موطن الأسرار ، ومنبع الشعر والوحي والإلهام ، والملاذ الذي يلوذ به الشاعر المتوحد ، في غربته واغترابه ، على نحو يماثل بين السعي في الليل والاتحاد به وبين السعي وراء القصيدة والاتحاد ـــ من خلالها ـــ بالحقيقة المطلقة للإبداع .

ولقد كان ليل جبران شبحا هائلا جميلا ، ينتصب بين الأرض والسماء ، متوجا بضوء القمر ، متشحا بثوب السكون ، يحنو على الغرباء والمتوحدين ، حاملا قلوبهم وأرواحهم إلى عالم يخلو من قسوة النهار . وفي حضرة هذا الجبار الحاني ، الشاخص بين المغيب والشروق ، تتجاور الأضداد ، وتتولد المفارقة التي ينطوي عليها الإبداع والكشف . ولذلك يتحد جبران بالليل ، في الظلمة الصافية ، كما يتحد الصوفي بالحقيقة المطلقة ، في لحظة الكشف التي تجمع بين النبي والشاعر . ويتحول الليل ، هذا الجبار الحاني ، ليصبح رمزا للمطلق الذي تتحد به الأنا المبدعة للشاعر المتوحد ، بعد أن صارت شبيهة به ، وبعد أن ألفته حتى امتزجت به :

« عندما ملّت نفسي البشر ، وتعبت أجفاني من النظر إلى وجه النهار ، سرت إلى تلك الحقول البعيدة ، حيث تهجع أشباح الأزمنة الغابرة ..

هناك رأيتك أيها الليل ورأيتني ، فكنت بهولك لي أبا وكنت بأحلامي لك ابنا ، فأزيحت من بيننا ستائر الأشكال وتمزّق عن وجهينا نقاب الظن والتخمين ، فأبحت لي أسرارك ونياتك ، وأبنت لك أماني وآمالي ، حتى إذا تحوّلت أهوالك إلى أنغام أعذب من همس الأزهار ، وتبدّلت مخاوفي بأنس أطيب من طمأنينة العصافير ، رفعتني إليك ، وأجلستني على منكبيك ، وعلّمت عينيّ النظر ، وعلمت أذني السمع ، وعلمت شفتيّ الكلام ، وعلمت قلبي محبة ما لا يحبه الناس وكره ما لا يكرهونه ، ثم لمست بأناملك أفكاري فتدفقت أفكاري نهرا راكضا مترنما يجرف الأعشاب الذابلة ، ثم قبّلت بشفتيك روحي فتمايلت روحي شعلة متقدة تلتهم الأنصاب اليابسة . »[1]

لقد كان جبران يؤسس ـــ بهذه الرؤيا ـــ تقاليد رمزية جديدة ، في الشعر العربي الحديث ، تعود إلى الربع الأول من هذا القرن ، إذ كتب جبران نثريته

---

(١) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران ، قدّم لها وأشرف على تنسيقها ميخائيل نعيمة ، دار صادر بيروت ١٩٦٤ ، ص ٣٨٤ .

الشعرية « أيها الليل » ونشرها عام ١٩١٣ (في العـدد الأول من مجلـة « الفنون »[٢] وذلك قبل سبع سنوات من إعادة نشرها في « العواصف » [دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٢٠] آخر كتابات جبران العربية) . وفي ثنايا هذه التقاليد الرمزية ، تنسرب قصائد « الليل » لتحدد عناقيدها الدلالية ، بما تنطوي عليه من علاقـات ، صورة الشاعـر العـربي الحديث ، في قطيعته الأولى مع التقاليـد الإحيائية ، وسعيه اللاهب وراء مفهوم متميز للشعر والشاعر .

وبالقدر نفسه ، كان جبران يصوّر ـــ بهذه الرؤيـا ـــ شعائـر تلقيـه أسرار الإبداع ، من خلال اتحاده بالليل ؛ ويحوّم حول عناقيد الدلالة الرمزية التي انطوى عليها عشق الليل عند شعراء الرومانسية الغربية ، خصوصا نوفاليس Novalis (١٧٧٢ ـــ ١٨٠١) ، ذلك الذي رأى في الظلمة الصافية لليل نبعا للكشف ، ومصدرا للإلهام ، ورحما مقدسا للإبداع[٣] . ولذلك يفارق « الليل » ترابطاته المألوفة في أذهاننا ، ويتحول إلى اله اسطوري ، رمـز صوفي ، كينونـة علويـة مقدسة ، تبيح أسرارها الروحية للشاعر الذي اصطفته ، من بين كائنات النهار ، لتفتح له مغاليق الإبداع ، وتسرى به إلى سماوات لا يصل إليها أقرانه من البشر الغارقين في سراب النهار . وتتحول ظلمة الليل الصافية لتغدو النبع العلوي الذي تنساب منه معرفة حدسية ، تنسرب معها بوارق الوحي ولوامع الإبداع .

وتجسّد القصيدة هذه المعرفة ، لتهبط بها ـــ بعـد الإسراء ـــ إلى الأرض ، حاملة الخصب كأنها النهر الـراكض « يجرف الأعشاب الذابلـة » ، وحاملـة التجلد كأنها الشعلة المتقدة « تلتهم الأنصاب اليابسة » ، فتنطوي القصيدة على دالين متوازيين ، في عناقيد الليل الرمزية ، أعنى « الماء » و « النار » ، وكلاهما

---

(٢) راجع عبد القادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ٢٥٦ـــ٢٥٧ .

(٣) راجع :

Muhammad Abdul-Hai, Tradition and English and American Influense in Arabic Romantic Poetry, Ithaca Press, London 1982, PP. 52-54.

يتصل ــ فيما يتصل ــ بالطهارة والتجدد ، ويقترن ــ فيما يقترن ــ بانبعاث المعرفة والخصب .

ولكن تظل القصيدة ــ مع هذين الدالين ، أو بسببهما ــ خلقا ليليا ، ينتج عن اتحاد بين محب ــ هو الشاعر ــ ومحبوب ــ هو الليل . وتنطوي لحظة الوصل التي يبدأ منها الحب على طرفين متجاوبين ، تنحل ثنائيتهما مع الاتحاد ، ليغدو كل طرف مجلي لقرينه . ويتخذ الشاعر صورته المفارقة ، في اتحاده مع الليل ، فهو أقرب إلى النبّي ، أو الصوفي ، عندما يفارق كلاهما كينونته الدنيوية ، ليسلم نفسه إلى الكينونة المطلقة ، في إسراء روحي ، ينتهي باتحاد المطلق بالنسبي ، أو تجلى المقدّس من خلال البشري . وبقدر ما يتعلم قلب الشاعر « محبة ما لا يحبه الناس وكره مالا يكرهونه » في هذا الاسراء ، يغدو وجود الشاعر نفسه مثالا يشف عن ممثوله الذي يتجلى فيه ، فنقرأ في جبران :

« لقد صحبتك أيها الليل حتى صرت شبيها بك ... وأحببتك حتى تحول وجداني إلى صورة مصغرة لوجودك .. أنا ليل مسترسل منبسط هادىء مضطرب ، وليس لظلمتي بدء وليس لأعماقي نهاية ، فإذا ما انتصبت الأرواح متباهية بنور أفراحها تتعالى روحي متجمدة بظلام كآبتها »(٤)

هذه الصورة المتميزة للشاعر الذي تتعالى روحه « متجمدة بظلام كآبتها » تقترن ببعد دلالي آخر لليل ، أعني بعدا يغدو الليل فيه قرين لون من العزلة التي يتعشق فيها المتوحد كآبته ، كما يتعشق نرجس Naricissus صورته . وذلك بعد يصل بين جبران وأقرانه من شعراء الرومانسية العربية ، خصوصا الشابي (١٩٠٩ ــ ١٩٣٤) الذي قال : (٥)

غنني صوت الظلام المكتئب إنني أهواه

وأبو القاسم الشابي مثل جبران ، يقترن الليل عنده بلحظات التوحد ، حين

(٤) المجموعة الكاملة ، ص ٣٨٤ــ٣٨٥ .

(٥) ديوان أبي القاسم الشابي ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ ، ص : ١٢٩ .

تنفصل الأنا المبدعة للشاعر عن الآخرين ، نافرة من عالمهم الذي لا تطيقه ، ساعية وراء اكتشاف الحقيقة التي تضفي على كل شيء معنى ، وذلك في اسراء يصل حاضر الأنا بماضيها ، ليشفّ عن مستقبلها . وفي هذا الاسراء يقترن الاستبطان بالتذكر ، من حيث هما مظهر للتوحد ، ومن حيث هما تعبير عن نفاذ أكثر عمقا في عوالم الأنا الذاتية .

ويصل التأمل إلى غايته ، في هذا الاسراء ، أي إلى حيث تهجع « أشباح الأزمنة الغابرة » عند جبران ، أو « أرواح الموتى في رموس الدهور » عند الشابي . ولذلك يفتتح الشابي مذكّراته ، على هذا النحو :(٦)

« في سكون الليل ، ها أنا أجلس وحدي ، في هاته الغرفة الصامتة ، إلى مكتبي الحزين ، أفكر بأيامي الماضية التي كفّنتها الدموع والأحزان .. وأستعرض رسوم الحياة الخالية التي تناثرت من شريط ليالي وأيامي ، وذهبت بها صروف الوجود إلى أودية النسيان البعيدة النائية . أنا جالس وحدي في سكون الليل ، أستعرض رسوم الحياة ، وأفتكر بأيامي الجميلة الضائعة ، واستثير أرواح الموتى من رموس الدهور . ها أنا أنظر إلى غيابات الماضي ، وأحدّق بظلمات الأبد الغامض الرهيب » .

إن مشهد الشاعر المتوحد المتأمّل ، في هذا المفتتح من المذكرات ، مشهد نمطي في التقاليد الرومانسية ، يتكرر عند كثير من الشعراء ، وينطوي على دوال لا سبيل إلى اغفالها . والشاعر المتوحد ، في حضرة الظلام ، يمثل بؤرة المشهد الذي يلفه الحزن والأسى . ويفضي الظلام ـــ بترابطاته الدلالية ـــ إلى المجهول ، أي إلى « الأبد الغامض الرهيب » . وتبتعث العلاقة بين التوحد والظلام الماضي ، فتوقظه من « أودية النسيان البعيدة النائية » ، لتستحضره الذاكرة عبر « شريط الليالي والأيام » . وتتعارض « الأيام الجملية الضائعة » مع « الأيام الماضية التي كفنتها الدموع والأحزان » ، أعنى التعارض الذي

---

(٦) أبو القاسم الشابي ، مذكرات ، الدار التونسية للنشر (د.ت.) ص :٩ .

ينسرب معه الموت في خطوط المشهد ، فيثير التذكر « أرواح الموتى من رموس الدهور » ، وينتهي الاستبطان إلى « ظلمات الأبد الغامض الرهيب » .

والتأمل ــ في هذا السياق ــ فعل آخر يقترن بعملية التآلف والحب التي تحدث عنها جبران ، أعنى أنه الفعل الذي يتحول به الليل إلى مجلى للأنا المتوحدة ، كأنه مرآة لها ، ترقب فيها ماضيها وحاضرها ومستقبلها ؛ فتمعن الأنا النظر في الليل وهي تمعن النظر في ذاتها ؛ على نحو تنقسم فيه الأنا إلى فاعل للتأمل ومفعول له ، ولكن ينطوي المفعول على غموض الليل وظلمات أبده .

وفي هذا المجال الدلالي يغدو الليل وجها آخر للأنا ، يوّجه استبطانها بقدر ما يشكله تأملها . وعندما يتبادل الوجهان موضعهما يقترن الليل بالذاكرة التي تنفتح مغاليقها على الماضي الفردي الذي يقترن بالتجربة الخاصة للأنا المتوحدة (حيث « الأيام التي كفنتها الدموع والأحزان » أو « الأيام الجميلة الضائعة ») وعلى الماضي الجمعي الذي يغدو ماضيا كونيا ، ينسرب في اللاوعي الجمعي للبشر (حيث « أودية النسيان البعيدة النائية » في « رموس الدهور ») . وعندما يتبادل وجه الليل ووجه الأنا موضعهما ، على هذا النحو ، تنعكس صفات كلا الوجهين على الآخر ، فتتجسد الأنا ــ من ناحية ــ عبر كائنات الليل وعناصره ، ليقول جبران :(٧)

> « في نفسي المظلمة كواكب ملتمعة ينثرها الوجد عند المساء ..
> وفي قلبي الرقيب قمر يسعى تارة في فضاء متبلد بالغيوم ، وتارة
> في خلاء مفعم بموكب الأحلام » .

أو يقول الشابي :(٨)

يا قلب ! إنك كون مدهش عجب	إن يسأل النـاس عن آفاقه يجمـــوا
كأنك الأبد المجهـول ، قد عجـزت	عنك النهى ، واكفهرت حولك الظلم

---

(٧) الأعمال الكاملة ، ص : ٣٨٥ .

(٨) ديوان الشابي ، ص : ٢٥٩ .

ويكتسب الليل ــ من ناحية ثانية ــ صفات اللاوعي الفردي والجمعي للأنا ، فيغدو ليلا إنسيا مثلما يغدو ليلا أنثروبومورفيا . وكأن الليل الصورة الموازية للأنا المتوحدة للفرد بمشاعره وعواطفه ، وكأن الليل ــ في الوقت نفسه ــ نموذج أسطوري ، يذكّر بتلك النماذج العليا التي تحدثت عنها مود بودكين(٩) ؛ ذلك لأنه يتشخّص ــ غير مرة ــ في صورة ذلك « الجبار » الذي يؤدي ــ مثلما يساهم في ــ شعائر طقسية تنطوي على دلالات لافتة . ويمكن التقاط بعض هذه الدلالات وتأملها ، من خلال قصائد متعددة للشابي ، من قبيل : « النجوى » ، و « في الظلام » ، و « أنشودة الرعد » ، و « أيها الليل » ، و « المساء الحزين » ، و « زوبعة في الظلام » ، و « في سكون الليل » ؛ إذ تترابط هذه القصائد فيما بينها ، على أساس علاقات قارة ، تشكّل أحد المحاور الرمزية الفاعلة في شعر الشابي .

ومن خلال هذه العلاقات ، يبدو الليل مجلى آخر لصورة « النبي المجهول » التي تقمصها الشابي :(١٠)

كم سمعت الليـــل يسعـــى ، هامسا في خشوع الكون أنّات الشعـــور
وهـــدوء الليـــل يسعـــى حارسا لملاك الحب ، في صدر الأثير
يسكب الحب بألـــوان الوفـــا باكيا بالدمـــع ، من جفـــن الألم

مثلما يبدو الليل مجلى آخر لذلك « الجبار الواقف بين أقزام غيوم المغرب وعرائس الفجر » عند جبران ، ولكنه ــ عند الشابي ــ ذلك « الجبار الحطيم » :(١١)

أيها الليل الكئيب !
أيها الليل الغريب !

---

(٩) Maud Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry, Psychological Studies of Imagination, Oxford University Press, London 1971.

(١٠) ديوان الشابي ، ص : ٥٠٣ .

(١١) المصدر السابق ، ص : ٥١٤ــ٥١٥ .

من وراء الهول ، من خلـــف نقـــاب الظلمـــات
في خلايـــاك تراءت لي أحـــزان الحيـــاة
ها أنـــا أرنـــو فألفيـــك كجبـــار حطـــيم
ساكنـــا ، جلـــلك الحزن ، وأضنـــاك الوجـــوم
هاجعـــا طافت بأعشـــارك أحـــلام غضـــاب
صامتـــا ، تصغـــي لأنّـــات الأســـى ، والانتحـــاب
رابضـــا كالهـــول في إحـــدى زوايـــا الهاويـــة
ساكبـــا في راحـــة الفجـــر الدمـــوع الهاديـــة
ضلّ من سمّـــاك ، يا ليـــل بنـــي الحـــزن ، بهيـــم
إنمـــا أنت بمـــا تحويـــه من شجـــو رحـــيم

ومن الصعب أن نفصل بين المجلي الفردي والمجلي الجمعي لليل ، ذلك لأن كلا المجليين يتبادل موضعه مع الآخر ، وينتقل الشابي من أولهما إلى ثانيهما ، على نحو يشكل فيه المجليان المتداخلان خاصية دلالية يتميز بها شعر الشابي عن أقرانه .

لكن تداخل هذين المجليين يعود بنا إلى صورة الشاعر ، المتوحد المتعالي ، تلك الصورة التي تنطوي على عنصرين متعارضين ، يتداخل تعارضهما مشكّلا دلالة تنطوي على المفارقة . إن هذا الشاعر من البشر ، ولكنه ليس منهم : هو منهم لأنه ولد على الأرض مثلهم ، ويسعى إلى أن يخاطبهم في نهاية المطاف ، ولكنه ليس منهم لأنه قد فرّ من ضوء النهار إلى ظلمة الليل ، ونفر من زحمة الآخرين ليسرى متوحدا في حضرة الليل المطلق . وفي ظلمة الليل التي تشبه الرحم ، يسري الشاعر ليولد من جديد ، في فعل طقسي تشارك فيه كائنات الليل . وعندما ينتهي الإسراء تكتمل الولادة ، ويهبط الشاعر عائدا إلى الأرض ، حيث الآخرين ، حاملا علامة الولادة والتميز : عصا ساحر ، وقلب نبيّ :[12]

---

(١٢) ديوان علي محمود طه ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ ، ص : ١١ .

هبط الأرض كالشعاع السنيّ — بعصا ساحر وقلب نبيّ
لمحة من أشعة الروحة حلّت — في تجاليد هيكل بشريّ
ألهمت أصغرية من عالم الحكـ — ـمة والنور كل معنى سريّ
وحبته البيان ريا من السحـ — ـربه للعقول أعذب ريّ
حينما شارفت به أفق الأر — ض زها الكون بالوليد الصبيّ

هكذا يولد الشاعر عند علي محمود طه (١٩٠٢ ــ ١٩٤٩) من رحم الليل ، ليهبط إلى الأرض كما يهبط الأنبياء بعد إسرائهم ، حاملين في هبوطهم البشارة التي تغمر كلّ ماحولها بالضوء :

وكأن الوجود بحر من النور — على أفقه الملائك تسرى

ولكن هذا النور هو الذي يباعد بين الشاعر والآخرين ، ويعارض بينه وبينهم ، فضوؤه الليلي الذي يقترن بالكشف يناقض ضوءهم النهاري الذي يقترن بالسراب . وبعد أن تعلم قلب الشاعر ــ في إسرائه ــ « محبة مالا يحبه الناس وكره مالا يكرهونه » ، وبعد أن ارتبط بالحقيقة المطلقة لليل وارتبط الناس بالسراب العقيم للنهار ، فالقطعية قائمة ، والاغتراب ــ في عالم النهار ــ هو العلة التي تفضي إلى التوحد المجدد ، في عالم الليل . ويقود التوحد الشاعر إلى إسراء ليلي آخر ، أعنى إسراء إلى عالم الأنا وليس إلى عالم المطلق ، وفي هذا الإسراء تهبط « الكآبة » بدل أن تهبط المعرفة :(١٣)

أيها الشاعر الكئيب ، مضى الليـ — ـل وما زلت غارقا في شجونك
مسلما رأسك الحزين إلى الفكـ — ـر ، وللسهد ذابلات جفونك
ويد تمسك اليراع ، وأخرى — في ارتعاش تمر فوق جبينك

ولكن هذا الإسراء الذاتي ، في « غرفة الشاعر » ، سرعان ما يسترجع الإسراء الأول ، وكأن الأنا المتعالية التي تنطوي على قلب نبيّ تستعيد لحظة ميلادها ، مستبطنة مغزاها ، متأملة ما تولد عنها من اغتراب . ويظهر الشاعر مرة أخرى ، في الليل ، شبحا ليليا ، تتنكر الأرض تطلعه إلى السماء ، مثلما

(١٣) المصدر السابق ، ص : ٣٨ــ٣٩ .

تنكر حيرته وتوحده :(١٤)

لا تفزعي يا أرض لا تفـــرقي	من شبـح تحت الدجى عابـــر
ماهـــو إلا آدمـــي شقـــي	سموه بين النـــاس بالشاعــــر
حنـــانك الآن ، فلا تنكـــري	سبيلـــه في ليــــلك العـــابس
ولا تضليــــه ولا تنفـــري	من ذلك المستصرخ البـــائس
....	....
في وقفـة الناهـل ألقـــى عصاه	مولى الجبهة شطـــر الــــفضاء
كأنما يرقى الدجـــى ناظـــراه	ليستشفـــا ما وراء السمــــاء
يسقــــط ضوء البرق في لمحه	على جبين بارد شاحب
ويستــــثير البرد في لفحــــه	نارا تلظــــــيّ من فم ناضب

إن الشاعر الكئيب « كالليل الكئيب » ، هذا « الآدمي الشقي » ، يبدو كأنه وتر مشدود بين قطبين متعارضين ، في شعر علي محمود طه ؛ فالسماء تجذبه إلى عالمها والأرض تشده إلى متعها(١٥) . وبين هذين القطبين ، يبدو إسراء الشاعر وكأنه ذهاب وإياب بين عالمين ، يتمزق الشاعر بينهما في رحلته أو يضل الطريق ، كأنه ملّاح تائه :(١٦)

ضلّ في الليـــل سراه ، ومضى   لا يرى في الأفـق منـه شعاعـــا

والرحلة كلها تقع في الليل ، في هذا الوجود الرمزي ، الذي يتوسط ــ مكانا ــ ما بين السماء والأرض بكل ما ينطويان عليه من تضاد . و « ليالي الملاح التائه » ، في هذا الوجود الرمزي ، حركة تقع زمانا ومكانا بين أقطاب متقابلة متضادة ، ولذلك فهي حركة تنطوي على مستويين متقابلين ، تقابل

---

(١٤) المصدر السابق ، ص : ٨٧ــ٨٨ .

(١٥) تلك هي الثنائية الأساسية التي أقامت عليها نازك الملائكة تفسيرها لشعر علي محمود طه ، راجع : الصومعة والشرفة الحمراء ؛ دراسة في شعر علي محمود طه ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ .

(١٦) ديوان علي محمود طه ، ص ٣٧ .

الغروب والشروق من ناحية ، وتقابل السماء والأرض من ناحية ثانية .

وإذا كان الليل ـــ في المستوى الأول ـــ يكشف العلاقة بين الشاعر والمطلق في لحظات التوحد التي ترادف الكشف المعرفي والإبداع الشعري ، فإن الليل ـــ في المستوى الثاني ـــ يكشف العلاقة بين الشاعر والبشر . وإذا كان التوحد ـــ في المستوى الأول ـــ ينطوي على نموذج الشاعر الوحيد في حضرة الواحد ، الأحد ، في الليل ، فإن التوحد ـــ في المستوى الثاني ـــ ينطوي على نموذج الشاعر الوحيد في حضره البشر ، الآخرين ، في النهار ؛ الذين لا يفهمونه ، أو يتعاطفون مع رسالته ، ويرفضون علامته وبشارته . ولذلك ينطوي اقتران الليل بالتوحد ـــ في هذا المستوى ـــ على دلالات الاغتراب ، والانفصال عن الآخرين ، والعزلة في عالمهم النهاري . وفي هذا المستوى تشحب صورة « الملاح التائه » هونا ، لتبرز صورة « النبى المجهول » ، وذلك الذي ينكره قومه ، فيلوذ بوحدته ، حيث تتعالى الأنا بظلام كآبتها ، لتظل مخلصة لمبدأها الأعلى ، نقية في حضرة الوجود الأسمي لمحبوبها الأول ، أو مجلي محبوبها الأول ـــ الليل .

٢ ـــ ١ عاشقة الليل : الأوجه .

ينتسب شعر نازك الملائكة (١٩٢٣ ـــ) إلى هذه التقاليد الرمزية المقترنة بالليل . بدأت الشاعرة انتسابها إلى هذه التقاليد بديوانها الأول « عاشقة الليل » (بغداد ١٩٤٧) . وأول مظاهر الانتساب عنوان الديوان نفسه[١٧] ، إذ يلفت العنوان ـــ « عاشقة الليل » ـــ الإنتباه بما ينطوي عليه من دوال ، تقترن بالإضافة التي تحدد تركيبه النحوي والدلالي . إن الطرف الأول من المتضايفين ـــ في العنوان ـــ يكشف الحضور المتميز للأنا العاشقة التي تفرض وجودها ، وتحدد دلالتها بإضافتها إلى الليل ، بينما يكشف الطرف الثاني ـــ من

(١٧) تقول نازك ـــ في مقدمة ديوانها « قرارة الموجة » : « إن العنوان ليس إلا مرآة صغيرة تعكس فترة من حياة زاخرة عاشها الشاعر ، ولا بد لكل فترة في حياة الشاعر الحقّ من اتجاه مميز » . ديوان نازك الملائكة ، دار العودة (في مجلدين) بيروت ١٩٧١ ، ٢/٢١٣ ، وسأكتفي ـــ بعد ذلك ـــ بالاشارة إلى رقم الصفحة في المتن .

العنوان ــ الحضور المتميز للذات المعشوقة ، الليل ، ذلك الذي اقترن بالخيال والأحلام والتوحد والإبداع ، مثلما اقترن بالكآبة والموت . وبقدر ما يتحول الحضور المتميز للأنا ــ في العنوان ــ إلى سيطرة كاملة لضمير المتكلم ، في قصائد الديوان ، فيشي بعالم ذاتي ، تتوحدّ فيه العاشقة ، يتحول الحضور المتميز لليل إلى جمّاع من الدوال ، يحدد تباين أوجه المعشوق في علاقته بالعاشقة من ناحية ، وتباين حالات العاشقة في علاقتها بالمعشوق من ناحية ثانية .

ويلفتنا تجاوب الدوال ــ الذي ينسرب من العنوان إلى القصائد ــ إلى ما يصل « عاشقة الليل » بمن سبقها من العشاق ، في تقاليد الليل الرمزية ؛ أعنى الوصل الذي تنسرب فيه دلالات الليل عند جبران والشابي وعلى طه لتمتزج بدوال « عاشقة الليل » ؛ والوصل الذي يترجم فيه « البحر » لبايرون Byron (١٧٨٨ ــ ١٨٢٤) ، بكل ما تنطوي عليه دلالة البحر ــ في المقاطع المترجمة ــ من شوق إلى الأبدية وتجاوب مع دلالة الليل ؛ أو تترجم « مرثيه في مقبرة ريفية » (١٧٥١) لتوماس جراي Thomas Gray (١٧١٦ ــ ١٧٧١) لتأكيد الدلالة التأملية لليل ، حيث يستحضر الخيال بكآبة رصينة ، عند هبوط الليل ، المصائر المظلمة للعظماء والبسطاء ، متأملا المفارقة التي تنطوي عليها هذه المصائر[١٨] . ولعل هذين الجانبين من الوصل يمثلان وجها من أوجه المعنى ، في هذين البيتين ، من قصيدة « إلى عينيّ الحزينتين » :

كم حالم من قبلنا فقـــد المنـــى	فقضى الحياة لوحده متجهما
يرعى الليـــالي مانحا ظلمـــاتها	روحا مجنحة وقلبا ملهمـــا

[١/٥٧٣]

---

(١٨) عن التفاصيل التاريخية المقارنة حول الصلة الرمزية بين الليل والكآبة من ناحية وبين الليل والقبور والتوق إلى اللانهاية من ناحية ثانية ، راجع بول فان تيجم ، الرومانسية في الأدب الأوروبي ، ترجمة صباح الجهيم ، دمشق ١٩٨١ ، ١/٨٦ــ٩٦ . وعن المفارقة في قصيدة توماس جراي ، راجع تحليل الدلالة في :

Cleanth Brooks, The Well Wrought Urn, A Harvest Book, New York 1975, PP. 105-123.

أو هذين البيتين ، من قصيدة « في وادي الحياة » :

عد بي يا زورقي الكليـــــــلا فلـن نرى الشاطـىء الجميـــلا
... ...
كم زورق قبلنـــــا تولّـــــى ولم يزل سادرا جهـــــــولا
[٥٦٠/١]

وليس في هذا الوصل — على أي حال — ما ينفي خصوصية « عاشقة الليل » ، بل تأكيد هذه الخصوصية بمحاولة فهمها في سياق أعمّ منها ، أعني سياقا يصل العاشقة بغيرها من العشاق ، ويميزها عنهم في الوقت نفسه ، لننفذ إلى الدلالة المركزية التي تنطوي عليها قصائد ديوان « عاشقة الليل » .

والقصيدة التي أطلقت الشاعرة عنوانها على ديوانها الأول قصيدة لافتة ، من هذا المنظور ، تصل الشاعرة بتقاليد من سبقها من ناحية ، وتكشف خصوصيتها من ناحية ثانية ، إذ ينسرب في القصيدة شبح شاحب ، يسعى كالطيف الغريب كأنه صورة أخرى من شبح الشاعر عند على محمود طه ، بجبينه الشاحب وتطلعه اللاهب إلى السماء . ولكن شبح نازك فتاة ، أرهقها النهار ، فأقبلت على الليل « طلوي أحزان القلوب » ، يخايلها السكون ، فسرت طيفا حزينا حالما ، يرقب المجهول ، ويغني للغيوم :

إيــه عاشقـــة الليـــل وواديـــة الأغـــن
هو ذا الليـل صدى وحي ورؤيـا متمنـــي
تضحك الدنيـا ومـا أنت سوى آهة حزن
فخـذي العـود عن الـعشب وضميـه وغنـي
وصفي ما في المساء الحلو من سحر وفن
[٥٥٧/١ — ٥٥٨]

ولا يتضح غناء « عاشقة الليل » على نحو مباشر ، في هذه القصيدة ، بل نسمع صوتا يقدم لنا « العاشقة » و « الليل » على السواء . ويمكن أن نعدّ هذا الصوت صوت « العاشقة » نفسها ، وهي تحاول أن تعى ذاتها متأملة

علاقتها بالليل ، على نحو تنقسم فيه الأنا المتأملة إلى ذات وموضوع ، فنسمع صوت الذات تتحدث عن الموضوع الذي هو إياها .

ولذلك لا ينطوي ضمير المتكلم الذي يسود القصيدة على أية عاطفية مباشرة ، بل تتوجه الأنا بالخطاب إلى « الليل » في المقاطع الثلاثة الأولى من القصيدة ، لينتقل الخطاب إلى « العاشقة » في المقاطع الخمسة الباقية . والقسمة غير متكافئة من حيث الظاهر ، ولكنها مبررة ، ذلك لأن تركيز التأمل على علاقة العاشقة بالليل أهم ــ في سياق القصيدة ــ من علاقة الليل بالعاشقة .

ويركز الخطاب ــ في المقاطع الأولى ــ على صفة الحزن المصاحبة للعاشقة ، والتي تمتد من عودها إلى الليل نفسه ، فتصل العاشقة بالليل « طاوي أحزان القلوب » ، وتصل الليل بالوادي الأغن ، ليصبح الليل « صدى وحي ورؤيا متمنى » ، وذلك ليبرّر الخطاب ، ضمنا ، التوحد في الليل ، والدافع إلى عشقه ، بوصفه ملاذا لمن فقد النهار من ناحية ، ومجالا للتأمل تعي الأنا ذاتها فيه ــ وبه ــ من ناحية ثانية ، ومصدرا للوحي والابداع من ناحية ثالثة . ولكن هذه العاشقة توصف بأنها « عاشقة الليل » مرة ، وأخرى بأنها « عاشقة الظلمة » . وبين هذين الوصفين المتباينين ، يتحرك تأمل دوافع العشق وأوجهه ، في أطار أسئلة :

ما الذي شاعرة الحيرة ، يغرى بالسماء؟
أهي أحلام الصبايا أم خيال الشعراء ؟
أم هو الإغرام بالمجهول أم ليل الشقاء ؟
أم ترى الآفاق تستهويك أم سحر الضياء ؟

[٥٥٨/١]

وتتجاوب دوال الأسئلة لتحدد الدوافع المتباينة للعشق والأوجة المتغايرة لليل . وبقدر ما يقترن الليل بأحلام الصبايا وخيال الشعراء ، فيقترن بالإبداع

والحلم ، يقترن بالتطلع إلى المجهول وعشق الآفاق الممتدة ، فيقترن بالتحرر والانطلاق ، بالقدر الذي يقترن بالشوق إلى تعرف النفس وأسرار الكون ، والإبحار صوب الغامض والمبهم والمحجوب . ولكن هذا الليل يرتبط ــ ربما بسبب ذلك كله ــ بسحر الضياء قدر ارتباطه بالشقاء ، وينطوي عشقه على لون من المفارقة ؛ تبرز التحول من صفة « عاشقة الليل » إلى صفة « عاشقة الظلام » ، والتحول من الظلام « طاوى أحزان القلوب » إلى الظلام طاوي أسرار الوجود .

هذا التحول يتجاوب مع التحول الأساسي الذي تنطوي عليه حركة القصيدة نفسها ، كلما مضى الخطاب بها صوب المغزي الأساسي والختامي ؛ فالقصيدة تبدأ بتأكيد السكون وجمال الصمت ، ولكن هذا الصمت سرعان ما يتبدد مع اقتراب القصيدة من نهايتها ، ليسطع وميض البرق مقترنا بصراخ الرعد والعواصف ، ويقع التركيز على « العاصف المجنون » الذي يكشف مغزي « سحر الضياء » من ناحية ، وينبىء بنهاية الإبحار صوب السر الذي « طوته الكائنات ، وضنّت بخفاياه الحياة » من ناحية ثانية . وتختتم القصيدة بهذين البيتين الحاسمين :

ليس يدري العـــاصف المجنـــون شيئـــا يا فتـــاه
فارحمي قلـــبك لن تنطـــق هذي الظلمـــــات
[٥٥٩/١]

كأنهما خلاصة التأمل في علاقة العاشقة بالليل ، واضاءة لنهاية الغوص في ظلام الليل ــ طاوي أحزان القلوب . ولكن بقدر ما يناقض البيتان الختاميان الأبيات الأولى من القصيدة يكشفان المفارقة التي تنطوي عليها دلالات العشق والعاشقة والمعشوق على السواء ، أعنى المفارقة التي تجعل المعشوق ليلا بهيجا مرة ، وظلاما عاصفا أخرى ؛ والمفارقة التي تجعل العشق رغبة في الحياة وسعيا وراء الفرح ، ورغبة في الفناء وسعيا وراء الشقاء بالقدر نفسه . ولذلك تتضايف العاشقة مع « الليل » و « الظلمة » بالكيفية التي يتحول بها

« سحر الضياء » إلى « صراخ الرعد » ، وكلاهما يقترن بطرفين متقابلين من الضوء الذي ينطوي عليه الليل ، هذا المعشوق ـــ متعدد الأوجه .

لقد قالت نازك الملائكة في قصيدة من قصائدها المتأخرة ـــ « لنفترق » ـــ من ديوانها الثالث « قرارة الموجه » :

وما زال وجهك مثل الظلام له ألف معنى
كستة الظلال
جمال المحال
وقد يعتريه جمود الصنم
إذا رفع الليل كفيه عنا .   [٢٨٤/٢]

و« الليل » الذي ينطوي عليه ديوان « عاشقة الليل » قريب الشبه من هذا الوجه ، ليس له ألف معنى بالقطع ، ولكن له أكثر من وجه ، فهو أشبه بالبحر ، لو لجأنا إلى رمز آخر من رموز نازك الأثيرة ، تتغير ألوانه ، وتتلون أمواجه ، وتتبدل شطآنه . ومثل البحر ، ينطوي الليل على هذه المفارقة اللافتة التي تكسب الضوء معنى على وجه المعشوق ، في قصيدة « لنفترق » ، فيغلو للوجه جمال المحال ، عندما يجلله الضوء القمري ، أو يعترى الوجه جمود الصنم ، عندما تغمره الشمس ، فتكتشف العين ما رسمته أكف الضجر .

ويخايل الليل الروح بامتداده اللانهائي ، كالبحر ، فيغري بالإسراء صوب المطلق ، أو الإبحار صوب المجهول . وكما نطق بايرون بعشق البحر ، بلسان نازك التي ترجمته شعرا ، فقال :

أبـــدا ، أنت ذلك الـــلا نهائـــيّ   المدوي في مسمـــع الداجيـــات
أبـدا ، أنـــت سرمـــديٌّ خفـــيّ   في السكون الساجي أو العاصفات
وأنـــــا أيها المحيـــــط المدوّي   **عاشق الموج والحصى والرمـــال**
طالما سرت ، في صباي ، على الضـ   ـفـــة مستغرقـــا **بوادي الخيـــال**

طالما سرت شاردا مثـــل أمـــــوا   جك نشوان ضاحكا للمجــالي
كل حلمي أن يحتوي زورقي مو   جك يومـــا فترتــــوي آمالي

[١/٦٧٦ ـ ٦٧٧]

تنطق نازك بلسان « عاشمه الليل » ، على نحو تذكّر الصفة المؤنثة في « عاشقة الليل » بالصفة المذكّرة في « عاشق الموج » ، ليقترن العشق بهذا الشوق الأبدي إلى المجهول ، والهيام في « وادي الخيال » ، ذلك الهيام الذي يقترن بالبحر في قصيدة بايرون ، ويقترن ــ في قصيدة أخرى لنازك ــ بالليل الذي تهيم معه العاشقة « في وادي الخيال الفاتن » [١/٤٩٩] .

والمعشوق ــ في ديوان « عاشقة الليل » ــ معشوق متقلب كالبحر ، وعواطف العاشقة نحوه ليست أقل منه تقلبا . ولذلك تتعارض صفات الليل بالقدر نفسه الذي تتعارض أوجه علاقة العاشقة به ؛ فلا يقترن المعشوق بوادي « الخيال لفاتن » إلا في بعد واحد من أبعاد الليل فحسب ؛ أعنى البعد الذي يتكشف فيه المعشوق عن « الليل الجميل » و « الليل الصديق » و « والمساء الساحر » ، طاوي أحزان القلوب » ، و « صدى وحي ورؤيا متمنى » . « مطاف آلهة الجمال الملهم » . والليل ــ في هذا البعد الدلالي ــ مصدر الوحي ، ومنبع الالهام ، والمطهر الذي يغمر الروح بالشعر والحب ؛ فهو المعشوق الذي يجعل من عاشقته تجليا آخر من تجليات نموذج الشاعر ، الكائن الليلي الملهم ، ذلك الذي يبوح بسر ما أعطاه الليل :

إن أكـــن عاشقـــة الليـــل فكـــأسي
مشرق بالضوء والحب الوريـــــــــق
وجمال الليـــــل قد طهّـــــر نفسي
بالدجـــــى والهمس والصمت العميـــق
أبـــــدا يملأ أوهامـــــي وحسي
بمعــــاني الـــروح والشعـــر الرقيـــق

[١/٤٩٤]

ولكن المعشوق لا يثبت في هذا البعد الدلالي طويلا ، إذ يتبدل ليغدو ليلا غامضا ، ينطوي على الخوف والهواجس ، في بعد ثان من أبعاده :

الليـــــل فيـــــه مخاوف ووساوس لا تخمـــــــد
أبـــــــدا يزلزلـــــــــه صراخ غامض وتنهد

[٥٦٩/١]

قد تتحول ظلمة هذا الليل الغامض إلى « اسرار تفيض » حينا ، ولكن ينغلق المعشوق على سره الأعظم في كثير من الأحيان ، كأنه « العالم الغامض قد أسدل الستار » ، فلا « تنطق هذي الظلمات » ، ويتجاوب الصدى :

عبثــا تضرعين عاشقــة الليـــل   لقـــــلب الظـــــلام والأسرار

[٦٥٨/١]

وشيئا فشيئا يتبدل الليل مرة ثالثة ، ليتحول إلى « الليل المخيف » و « الليل الرهيب » ، في بعد ثالث من أبعاده ، فينطوي كل شيء فيه على :

أفــق راعب رهـــيب المعــــاني   ضم أرجاءه الدجـــى الـــلانهائي

[٥٠٥/١]

وتتكاثف ظلمة أعمق من أن ينيرها أي ضوء :

ظلمــة كالممـات تخنقنـــي خنقـــا   هي الــــــلاانتهاء والـــــــلاشيء

[٢٤٦/١]

فتختفي معاني الروح والشعر الرقيق ، ويختفي الليل « ألحان الحياة » ، لتفرق العاشقة :

وتـرى الليـل غيهبـا راعب الظـــل   على رائــــــع من الأشبـــــــــاح

[٦٥٦/١]

فينطوي العشق على هاجس النفور ، لنسمع :

ـ آه يا قيثـارتي ! أي المآسي قد كرهت الليل أضواء وظلا
[٥٢٠/١]
ـ لا تسلني عن خيالاتي ولحني فالدجى الآن بغيض في عيوني
[٥٨٩/١]

وقد تحل الضراعة محل النفور ، لنسمع :

أيها الليل ، أيها العالم الغا مض قد أسدل الستار المخيف
فارحم الآن تحت دجيتك السو داء قلبا غامت عليه الحتوف
[٥٠٨/١]

وقد يتقبل الليل ـ المعشوق الضراعة ، فتهدأ عواصف الألم ، مع تراجع وطاة الموت وظلمه القبر ، ولكن تظل بقايا العواصف مرتسمة على ملامح العاشق والمعشوقة ، فينطق كلا الوجهين الكآبة . ويظهر بعد دلالي مغاير ، يقترن بهذا « الليل الكئيب » الذي تتسرب صفته إلى العاشقة ، لتتكرر الصفة دالة ، على هذا النحو :

ـ رفّ حولي الليل والصمت الكئيب . [٥٨١/١]
ـ وروحي الكئيبة في ليلها . [٦٠٣/١]
ـ لم يكن حبي سوى حلم غريب مدّه الوهم على قلبي الكئيب
[٦١٠/١]
ـ لا شيء يمحو ذكريات الأمس من قلبي الكئيب . [٦٦٦/١]

وتكتسي الأشياء الصفة نفسها ، ما بين العاشقة والمعشوق ، فنمرّ على « الجرف الكئيب » ، و « الوادي الكئيب » ، و « الجدول الكئيب » ، و « الصباح الكئيب » ، ونسمع دقات « المطر الكئيب » ، و « الحديث الكئيب » ، و « الصوت الكئيب » ، والقطيع « كئيب الثغاء » ، وتتباطىء الفصول عند « الخريف الكئيب » .

وتبسط الكآبة ظلها على الكون كله ، لتردد الأشياء والكائنات صداها الذي

يتجاوب ما بين العاشقة والمعشوق . ولكن يتحول الصدى إلى إبداع ، ينسرب في حضرة الليل ، ليعود الليل إلى سيرته الأولى فيغدو مصدرا للإلهام ونبعا للشعر ، بالقدر الذي تتحول به الكآبة إلى فكرة مغرّدة ، كأنها تلك « الكآبة المجهولة » في أبيات الشابي :[19]

كآبتـــي خالـــفت نظائرهـــا
غريبـــة في عوالم الحزن
كآبتـــي فكـــرة مغـــردة
مجهولـــة في مسامـــع الزمـــن
لكننـــي سمعت رنتها
بمهجتـــي ، في شبـــابي الثمـــل
سمعتها فانصرفت مكتئبـــا
أشلو بحزني كطائـــر الجبـــل
سمعتها أنّـــة يرجعهـــا
صوت الليـــالي ومهجـــة الأزل
... ...
سمعتها رنـــة يعانقهـــا
شـــوق إلـــى عالـــم يضعضعهـــا

وكآبة « عاشقة الليل » ، وإن تميزت بخصوصيتها ، تنطوي على ما يصلها بهذه « الكآبة المجهولة » (التي كانت دالا أساسيا في الأدب الرومانسي) فهي شوق إلى عالم الليل الذي « يضعضع » عاشقته ، وهي فكرة مغردة يبتعثها الليل في قلب عاشقته التي تقول :

رحماك يا أيدي الكآبة ما الذي قد كان مني ؟
ما ذا جنيت لتعصري قلبي وأحلامي ولحني ؟
أبـــدا تمديـــن الجنـــاج على خيـــالاتي وفنـــي ؟

(١٩) ديوان الشابي ، ص : ٩٠ــ٩١ .

وتلـــونين مشاعـــري بسواد آهاتي وحـــزني ؟
[٦١٣/١]

وبقيت في الليـل الكئيب أصيـخ للمطـر الكئيب
وعلى فمي اللحن الغريب يصوغه القلب الغريب
[٦٣٧/١]

هكـذا يا ليـل صورت شقـائي في نشيـد من كآباتي وحـــزني
[٥٩٣/١]

وبقدر ما يقترن مصدر « الكآبة » بدلالة من دلالات عشق الليل ، في هذا السياق ، تغدو صفة « الكئيب » المشتقة من هذا المصدر علامة الشاعر وشارة العبقرية على السواء ، فلا تكتفي « عاشقة الليل » بأن يرجّع بيتها :

ها هو الشاعـر الكئيب وحيـــدا تحت سمع الآصال والإصبـــاح
[١١٢/١]

صدى بيت علي محمود طه :

أيها الشاعـر الكئيب مضى الليـل ومـا زلت غارقـا في شجـونك

بل تمضي بالصفة لتؤكد « الكآبة » بوصفها سمة نوعية للشاعر ، الكائن الليلي الملهم ، من منظور الآخرين الذين :

سيقولـون شاعـــر ركبتـــه لوثـة فانـزوي وعــاش غريبــا
أبـدا يرقب الـفضاء يصيـد النجـم ، أو يحصد الظـلام الكئيبـــا
[١٢٦/١]

وبالقدر نفسه تؤكّد « الكآبة » بوصفها علامة الشاعر وعلامة العبقرية ، من منظور العاشقة الخاص ، فنسمع عن الشاعر الذي :

مقلتــاه مأوى الكــآبة في أهـــ ـدابها يكمــن الضيــاء الحزيــن
[٤٥٣/١]

مثلما نسمع :

العبقريـــة يا فتـــــاي كئيبـــــة والضاحكـــون رواسب وزوائـــد
[١/٤٠٦]

٢ ــ ٢ عاشقة الليل : الدلالة

لنقل إن « الليل الكئيب » يبتعث « الكآبة » ، وإن الكآبة حالة ملازمة من حالات عشق الليل ، تقترن بمعاني الفناء والموت التي ينطوي عليها الليل ، بالقدر الذي تقترن بمعاني الإبداع والشعر ، في السياق الرومانسي العام ، ولذلك تتحول « الكآبة » إلى « فكرة مغردة » في «القلب الكئيب » ، ليظل هذا القـلب « يغرد للطبيعة والكآبة والخيال » فيما تقول نازك [١/٦١٤] ، فتتجـاوب دلالة الإبداع التي ينطوي عليها وجود الشاعر ، الكائن الليلي الملهم ، ذلك الذي « يصيد النجم » فتحمل أغنيته فرحة الضوء ودفء النور ، أو « يحصد الظلام الكئيب » فتحمل أغنيته لوعة الألم العاصر والشحوب :

أفليس الشحوب والألم العـــاصر نبعـــــا للشعــــــر والألحان ؟ !
[١/١٢٢]

ولكن الليل الكئيب » ــ في النهاية ــ مجرد وجه من أوجه الليل ، يتعارض مع « الليل الجميل » مثلما يتعارض الأخير مع « الليل المخيف » ، ويتـوسط بينهما « الليل الغامض » ، ذلك الذي قد ينقلب إلى « ليل مخيف » أو « ليل جميل » ، ومع ذلك تنسرب الكآبة في « الليل الجميل » ، كأنها هاجس الفناء الذي يخايل النفس فيكشف لها الوجه الآخر من الجمال .

كل هذه الدلالات دلالات فرعية ، في آخر المطاف ، تنطوي على علاقات متجاوبة أو متعارضة . ولكن كلما مضينا في تأمل هذه العلاقات لحنا دلالة مركزية تنتظمها ، توجّه تعارضها بالقدر الذي يحدّد تجاوبها . هذه الدلالة المركزية تبرّر ــ في جانب منها ــ عشق الليل ، بوصفه تجسيدا لنوع من

التوحد ، له خصائصه المتميزة ودوافعه ، بالقدر الذي تصل هذه الدلالة — في جانب ثان — بين الليل وإبداع الشعر ، وكأن كل ما يلهمنا الإبداع يكتسي ثياب الليل ، لو استعنا باستعارة نوفاليس التي وسعها جبران . ولا يتميز الجانب الثاني عن الأول إلا بوصفه لازمة من لوازمه ، فالإبداع لا يتم إلا في حال من التوحد ، تعتزل فيه الأنا غيرها لكي تعي ذاتها ، فتتعرف الحقيقة في إسراء ذاتي ، تتجلى فيه الأشياء كالكشف ، أو النبوءة ، أو الشعر .

وعندما تتجاوب مكوّنات هذه الدلالة المركزية ، وتتفاعل عناصرها مع السياقات المتباينة لقصائد « عاشقة الليل » ، ينطوي الليل على معان متكثرة ، تتشكل في هذه الدلالات الفرعية التي تتقلب ما بين « الليل الجميل » و « الليل الغامض » و « الليل الكئيب » .. إلخ ، لتغدو الدلالات الفرعية نفسها تجليات متجاوبة أو متعارضة للدلالة المركزية التي تنتظم حركة السياقات وتتولد منها في آن . ولذلك تحن الدلالات الفرعية إلى جذرها الذي تفرعت منه ، أعني التوحد الذي يبدأ بعزلة الأنا ، ومكابدتها في أن تخلي قلبها من شواغل النهار ، لتسري في الليل ، عاشقة يحتويها الليل المعشوق على هذا النحو :

هبط الليل وما زال مكاني
عند شط النهر ، في الصمت العميق
شردت روحي وغابت عن عياني
صور الحاضر والماضي السحيق
وامحي في خاطري ذكر الزمان
وتلاشت ذكر الدهر المحيق
ليس إلا الحزن يمشي في كياني
وأنا في ظلمة الليل الصديق [/٥٤٩]

ومن السهل أن نلاحظ الذهول الذي ينتاب الأنا في التوحد الذي تنطوي عليه الأبيات ، وكيف يتجلى هذا الذهول في شرود الروح وغياب صور

الحاضر والماضي . ويتلاشى الإحساس بالزمن ، فلا يبقى سوى الوجود الحزين للأنا في حضرة الليل الصديق . والبواده الصوفية لافتة ، في التوحد الذي تنطوي عليه الأبيات ، تبدأ بالغياب عن الزمان ، وتنتهي بما يشارف الفناء في ظلمة الليل الصديق ، أو الوجود المتوحد الحزين في حضرته .

هذا الوجود المتوحد الحزين للأنا لا يجعل لليل وجودا مستقلا ، في حقيقة الأمر . أعني أن الوجود الخارجي المادي لليل ــ بكل ما ينطوي عليه من تغير في الضوء والظلام ، وتبدّل العناصر ما بين الحركة والسكون ، وتقلب الفصول ــ لا أهمية له في ذاته . إن أهميته تتحدد بما يجسده ، دلاليا ، من مستويات ذاتية ، في الوعي المتوحد الذي ينطوي على درجات مختلفة من تأمل الأنا وتعرفها نفسها على السواء . وصفات الليل المتباينة ، وإن اقترنت بحركة الطبيعة وتقلب فصولها ، ليست سوى صفات رمزية تسقطها الأنا على الليل ، في مراحل تعرفها نفسها أو تأملها علاقتها بغيرها . ولذلك يتحول الوجود الخارجي الماديّ لليل إلى مرآة تعكس مراحل مختلفة من وعي الذات ، في وضع معرفي شبيه بذلك الذي أشار إليه كولردج Coleridge (١٧٧٢ ــ ١٨٣٤) ، في قصيدته الليلية الذائعة عن « الكآبة » ، عندما قال :(٢٠)

يـا سيـدتي ، نحـن لا نأخـذ إلا مـا نعطيـه ،
وفي حياتنـا وحدهـا تحيـا الطبيعـة ،
فثياب عرسها ثياب عرسنا ، وأكفانها أكفاننـا .

وبقدر ما تنعكس المراحل المختلفة من وعي الذات ، أو تعرفها ، على الليل ، كما تنعكس الصور المتباينة على صفحة المرآة الواحدة ، لا يغدو لليل ــ في ذاته ــ وجود مستقل عن المراحل نفسها ، فالليل هو الوسيط الذي يمكّن الأنا من تأمل نفسها ، كما تمكّن المرآة الناظر إليها من تأمل صورته ، فيغدو الناظر فاعلا للنظر ومفعولا له في الوقت نفسه . والليل هو الفضاء الخارجي الذي

(٢٠) راجع نص القصيدة في ،

The New Oxford Book of English Verse 1250-1950, Chosen and Edited by Helen Gardner, Oxford University Press, London 1972, PP. 546-549.

يتبدل بتبدل الأحوال التي تقع في الفضاء الداخلي ، فالأنا ــ في توحدها ــ لا تأخذ من الليل إلا ما تعطيه ، وفي أعماقها ــ وحدها ــ يحيا الليل . ومع ذلك يعود الليل فيساعد الأنا على فهم ما تعطيه ، بالقدر الذي يعكس وجودها ، أو بالقدر الذي تمكّن المرآة من يتأملها من تعرف ما هو عليها .

ولقد قالت نازك الملائكة ، في قصيدة متأخرة من ديوان « شظايا ورماد » :

إني كالليل : سكــــون ، عمــــق ، آفـــــاق .

إني كالنجم : غمــــوض ، بعــــد ، إبــــــراق . [٩٨/٢]

والمشابهة التي ينطوي عليها البيتان هي المشابهة التي تدنى بالمشبه ــ الأنا ــ والمشبه به ــ الليل ، وعنصر من عناصره المضيئة ــ إلى حال من الاتحاد ، لو استخدمنا عبارة ناقد عربي قديم[٢١] . وفي هذا الاتحاد يمكن أن ينقلب الوضع ، لتغدو الأنا ليلا ، فيأخذ المشبه صفات المشبه به ، أو يغدو الليل أنا ، فيأخذ المشبه به صفات المشبّه ، كما لو كنا إزاء مرآتين متقابلتين ، تعكس كلتاهما ما يقع على صفحة الأخرى . وتنطوي قصيدة « أنا » من ديوان « شظايا ورماد » ، على جانب من هذه الدلالة ، خصوصا حين نقرأ :

الليل يسأل من أنـــا ؟
أنا سرّة القلق العميق الأسود
أنا صمته المتمرد
قنّعت كنهي بالسكون
ولففت قلبي بالظنون
وبقيت ساهمة هنا
أرنو وتسألني القرون
أنا من أكون ؟ [١١٢/٢]

والاستدارة الدلالية التي ينطوي عليها تكرار الضمير « أنا » ، في الأبيات ،

---

(٢١) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق س.أ. بونيباكر ، مطبعة بريل ، لندن ١٩٦٥ ، ص ١٠٨ .

تؤكد التبادل الدلالي الذي أتحدث عنه ، والذي يبدأ من التوحد الذي يسقط مراحله على الليل ، ليعود الليل فيجسّد هذه المراحل ، ويعكسها بقدر ما يعين على تعرفها ، فكأن وجوده يبدأ من « الأنا » ويمضي فيما يشبه محيط الدائرة ، ليعود فينغلق مع هذه الأنا ثانية ، دون أن يكون لليل ــ في ذاته ــ حضور منفصل عن حضور الأنا .

والليل ــ بهذا الفهم ــ مجال رمزي ، يقع ما بين الغروب والشروق على مستوى الزمان ، وما بين الأرض والسماء على مستوى المكان ، ولكن زمانه ومكانه هو زمان الأنا الداخلي ومكانها ، حيث تشرد الروح ويتلاشى كل شيء خارج التوحد ، فلا يبقى سوى الأنا في حضرة الليل ــ المرآة . وتسرى الأنا ، في توحدها ، تبحث عن معنى الوجود الذي تعاني وطأته ، أو تتأمل عزلتها كما يتأمل نرجس صورته . والليل « الصديق » و « الجميل » و « الغامض » و « الرهيب » .. الخ ــ من هذا المنظور ــ دلالات فرعية تقترن بمستويات متباينة ، متجاورة أو متعارضة ، في هذا الإسراء الذي ينطوي على اتجاهين متقابلين ، يبدأ أولهما من أعماق الأنا لينتهي خارجها ، ويبدأ ثانيهما من الخارج لينتهي إلى الداخل .

أما الإسراء الأول فهو إسراء يقترن بالبحث عن المعنى في الوجود الإنساني الذي يحيّر « عاشقة الليل » مقصده . ويقترن البحث عن المعنى ، في هذا السياق ، بتأمل الحياة منعكسه على مرآة الليل ، على أساس من علاقة المشابهة التي تصل الليل بالحياة :

رأيت الحيـاة كهـذا المســاء
ظلام ووحشة جوّ كئيـــب
ويحلـم أبناؤهـا بالضيــــاء
وهم تحت ليل عميق رهيــب [٥٧٨/١]

وتتسع حدقة العين المتأملة ، في مرآة الليل ، كي ترى « مالا يرى » ، وهي « تستنطق الكون العريض المبهما » ، لعل « دياجير الحياة » تبدى « سرها »

[٥٧١/١ ــ ٥٧٤] ومن هنا تأتي أهمية « العينين الحزينتين » ، في القصيدة المسماة باسمهما ، وأهمية تكرارهما اللافت ، في ديوان « عاشقة الليل » ، بل ما قبله وما بعده ، أعني أهمية اقترانهما بالنظرات التي لم تزل حلما حزينا ، والخيالات التي :

طفقت تصعد بي أفق السنينا وترود الكون من شرق لغرب

[٥٥٤/١]

ولنتذكر أن عاشقة الليل « تطيل التحديق تحت الدياجي » [٦٥٦/١] وترمق :

... الأفق بطرف مغرق تائه ، يطوي دياجير الفضاء

[٥٥٠/]

إن « العينين الحزينتين » اللتين ترقبان الليل ، و « النظرات » التي ترود الكون ، و « الطرف المغرق » الذي يطوي دياجير الفضاء ــ كلها دوال بصرية ، تقترن بالأنا الفاعلة للتأمل ، بالقدر الذي يمثّل الليل ــ المرآة دالا بصريا مقابلا ، ينطوي على مفعول التأمل ، بالمعنى الذي ينسرب في هذين البيتين :

وكان الليل مرآة فأبصرت بها كرهي

وأمسى الميت لكني لم أعثر على كنهي [٣٤١/٢]

وينطوي هذا النوع من التأمل على معنى الرحلة ، لأنه سعي وراء المعنى ، وإسراء في سبيل تفهم المقصد . وهو قرين الإبحار ، على أساس من علاقة المشابهة التي تصل بين الليل والبحر من ناحية ، وتصل بينهما وبين الحياة من ناحية أخرى ، فتجعل عيني « العاشقة » أشبه بعينيّ :

طفلة ترنو إلى الشاطىء عبر النظرات

وترى العالم بحرا مغرقا في الظلمات [٤٨٧/١]

والرحلة تبدأ مع الغروب ، في اللحظة التي يغرق فيها الضوء وراء الأفق ، فلا يتبقى سوى رمق في الشفق ، يوحي بنهاية الرحلة ، ولكنه يغري بالرحيل ،

فيخايل الملاح ــ أو « عاشقة الليل » ــ بما ينطوي عليه الأفق من وعد .
وعندئذ يتجاوب « المساء الجميل » مع « الليل الجميل » و « الصديق » ، بالقدر الذي يتجاوب « الغموض » مع « سحر الضياء » ، دون أن يفارق صفحة الليل ، أو وجه العاشقة ، هذا الحزن الشفيف الذي يظل في مستوى الأسى ، ولا يتكاثف ليصبح من قبيل الكآبة الكئيبة .

ولكن يغيب النجم والقمر عن وجه الليل ، في ثنايا الرحلة ، أو في ثنايا الإسراء التأملي ، بالقدر الذي تتدافع الأعاصير لتحطم الشراع ، فينكسر الحلم والخيال ، وينعكس الخوف الذي ينسرب في رحلة التأمل على مرآة الليل ، فتنجذب دلالة الغموض إلى الرعب ، كأن :

كل صوت في الدجى رعب جديد　　　عند من قد كان مثلي مفـــردا
[١/٥٥٤]

وبقدر ما يتشابه الليل والبحر ، في هذا السياق ، تبدو « عاشقة الليل » أشبه بملاح تائه ، يذكر بملاح علي محمود طه الذي أبحر صوب المجهول ، باحثا عن المعنى والنور ، ولكن رحلة التأمل تنتهي بعاشقة الليل إلى تيه مظلم ، تتلاعب أعاصيره بالسفينة والملاح ، فيغرق الملاح في الظلام ، كطائر :

فاجأتــه ظلمــة الليـل الملـــمّ ،
وجبال من سحـــاب ماطـــر
فسرى بين ديـــاجير وغيــــم
كخيـــال في فؤاد الشاعــــر
لحظة ، ثم تواري في الخضـــم
بين أمواج الظـــلام الغامـــر　　　[١/٥٥٣]

وتضيع « السفينة التائهة » التي :

ســارت ولا ربــان يهديهــا إلى الشــط السحيـق
حيرى يخادعهـا الظـلام فلا شعـاع ولا بريـق
من فوقهـا هول الرعـود وتحتها اللـجّ العميـــق

سارت وما تدري إلى أين المصير وما الطريق ؟ [٦١٢/١]

وبقدر ما تخايلنا رمزية التيه والضياع ، في هذا السياق ، تبدو الرحلة نفسها رحلة مقدورة منذ البداية ، كأنها تبدأ من ليل الحياة الذي يدفع إلى التوحد في ليل الأنا ، لتمضي الأنا باحثة عن ضوء ، فتغرق في ظلام آخر ، ينطوي على الفناء والعدم ، أو الموت الذي تتعجله « عاشقة الظلام » ، كما لو كانت تتطلع إلى إسراء آخر في عالم الموت .

وتنسرب نغمة ترحيب بالموت ، تسيطر على نهاية هذا الإسراء ، فتنتهي قصيدة « بين فكّي الموت » مثلا ، بهذه الأبيات :

أيها الليل ، آن أن يطفيء المو ت شعاع الطموح في مقلتيا
لن تنال الآهات من خافق المو ت ولن تصغي الحياة إليا
فوداعا من قلب عاشقة الليـ ـل وأنت يا موت هيا

[٥١٢/١ ــ ٥١٣]

لتذكرنا القصيدة بقصيدة الشابي « في ظل وادي الموت » ، بالقدر الذي يذكّر البيت الأخير ببيت الشابي(٢٢) :

جفّ سحر الحياة يا قلبي البا كي فهيا نجرب الموت هيا

ومهما يكن من أمر هذا الإسراء الذي يمضي إلى الخارج ، لينتهي إلى الموت ، فإنه يتقابل مع إسراء آخر ، تتحول فيه حدقتا « العينين الحزينتين » إلى الداخل ، باحثة عن ضوء مغاير . ونقطة التحول من الإسراء الأول إلى

---

(٢٢) ديوان الشابي ، ص : ٣٥٤ . وتعلق نازك الملائكة على بيت الشابي بقولها : « لفظة (نجرب) عميقة الدلالة هنا لما تتضمنه من إيجابية وقوة ، وذلك لأن (التجربة) فعالية إرادية يقوم بها الإنسان واعيا ، وهي بهذا تختلف اختلافا جوهريا عن الموت الذي هو استسلام سالب لا مفر منه لعوامل الانحلال والسكون . فإذا كان أبو القاسم الشابي قد سمى رحلته إلى هذا العالم (تجربة) فهو إنما يضع أيدينا بهذه اللفظة على موقفه من الموت ، وبالتالي على موقفه من الحياة . وقد كانت تجربة الموت تملك بالنسبة للشابي كل ما تملكه التجارب الحيوية من متعة مبهمة وغموض مغر » . راجع نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٢٩٤ــ٢٩٥ .

الثاني هي اللحظة التي تصل فيها الأنا إلى « حافة الهوة » ، لتقف على « الجرف الكئيب » الذي ليس وراءه سوى الموت . في هذه اللحظة ، تنقسم الأنا بين عذوبة الموت والنداء الصارخ « باسم اله الصمت باسم العدم » [٢٥٣/١] من ناحية ، وبين الرغبة في الحياة والأمل من ناحية ثانية . ويصبح الليل ، مرة أخرى ، شاهدا على هذا الانقسام :

الليـــل يدري ، ها أنـــا لم أزل بين جنـونين ونـفسي انفجـــار
أريـد أن أحيـي .. ولكننــــــي أحس بالثـــورة بالاحتقـــــار

[٥٢٤/١]

وينتهي الانقسام بالعودة إلى « المعبد » ، حيث تنطوي الأنا على نفسها ، لتبدأ رحلتها الداخلية :

ولم يزل معبــــدي بعيـــــــدا خلف الدياجـــير والضبــــاب
يشوقني الصمت في حمـــــاه وفتنـــة الأيك والروابـــــــي

[٥٦١/١]

ويتكرر المعبد دالا ، في قصائد « عاشقة الليل » ، ليشير إلى عزلة تنطوي على دفء الحب ، أو نور الفهم ، أو حلم الالهام ، ولكن « المعبد » يظل — في أغلب أحواله — قرين الخلاص من يأس الإسراء خارج الذات :

معبدي عادت بي الأحـــزان فارأف بعذابـــي
عدت يا ليتـك تدري بعـــض آلامي وما بـــي
عدت والقلب شريـد تائـه بين الضبـــاب
يتلّـــوى في إسار من حنينــــي واكتئـــابي [٦٢٦/١]

وبقدر ما تنطوي العودة إلى « المعبد » ، في هذا السياق ، على معنى العودة إلى صفاء النفس ، تنطوي على دلالة من دلالات « عشق الذات » ، بشرط أن نفهم هذا العشق بالمعنى الذي يتضمنه هذا البيت من الديوان الثاني — « شظايا ورماد » :

وأعشق ذاتي ففــــي عمقــهـــا خيال وجـود عميـــق الظـــلال

[١٧٩/٢]

والمعنى الذي تتضمنه هذه الأبيات من الديوان الثالث ــ « قرارة الموجة » ــ :

سأحب نفسي في ارتعاش ظلالها تحيا عصور
ملأى بألوان الخيال
وهناك في أحنائها ألقى الجمال
وعوالما نجمية الاشراق مسكرة العطور . [٣٦٩/٢]

أقصد المعنى الذي يغدو معه عشق الذات وجها آخر لعشق الليل ، وموازيا للتوحد الذي تسرى فيه الأنا صوب الداخل ، باحثة عن خيال وجود عميق الظلال ، أو عن عوالم نجمية الاشراق . ومن هذا المنظور تبدو الدلالة اللافتة لقصيدة « وجوه ومرايا » من الديوان الثاني ، [١٥٩/٢ ــ ١٦٤] حيث يقترن الليل ــ « ليل روحي » ــ بالمرآة التي تعي فيها الأنا ذاتها ، متأملة علة وجودها ، فلا ينتهي بها التأمل إلا إلى « صدمة تمزق الروح » ، وبالقدر نفسه ينتهي الوعي إلى دمار ذاتي ، فتدمّر الأنا مرآتها لتدمر « كيانها الممسوخ » ، وتتحطم المرآة فوق الثرى ، شظايا ، تنقسم معها الأنا انقساما ينبىء بنهاية إسرائها الذاتي ، أو تأملها الداخلي .

ولذلك فإن نهاية الإسراء الداخلي ــ في ديوان « عاشقة الليل » ــ لا يختلف عن نهاية الإسراء الأول في الديوان نفسه ، ذلك لأن ليل العاشقة ، في هذا الديوان ، ينطوي على الذكرى ، ويحن إلى الماضي :

كم في سكون الليل تحت الظـلام رجــعت للمــاضي وأيامـــــه
[٤٧٢/١]

ولكن الماضي يتكشف عن ظلمة أخرى ، يضيع معها العمر الحزين في « المعبد » الذي يغدو وجها آخر لليل الحزين :

ضاع عمري الحزين في معبد الحز ن وأذوتــه لهفتـــي وشكـــاتي
[٥٦٧/١]

وتنبثق الكآبة قرينة ظلمة الذكرى ، لتنعكس الثانية ــ بدورها ــ في القلب الكئيب على مرآة الليل :

لا شيء يمحو ذكريات الأمس من قلبي الكئيب
لا نور ينفذ في ظلامي لا انطفاء للهيب
...   ...
أيان أنجو من ظلال الأمس أين ترى المفر
والليل يعكس ذكرياتي والأغاني والشجر ؟! [٦٤٩/١]

فيعود الليل إلى أصله ، وتنغلق الدائرة ، لترجّع ظلمة الداخل ظلمة الخارج ، والعكس صحيح بالقدر نفسه ، فتكتمل الدلالة المركزية التي تنتظم سياقات « عاشقة الليل » ، وتتفرع منها الدلالات الفرعية للعشق والعاشقة والمعشوق على السواء . ولكن هذه الدلالة المركزية لا تتوقف بانتهاء صفحات « عاشقة الليل » بل تمتد منه لتتسرب في سياقات بقية دواوين نازك الملائكة ، تتفاعل معها بقدر ما تتضح بها ، وتتحول معها بقدر ما تحافظ على مركزيتها ، ابتداء من مطولة « مأساة الحياة » (١٩٤٥ ــ ١٩٤٦) مرورا بـ « شظايا ورماد » (١٩٤٩) و « قرارة الموجة » (١٩٥٧) و « شجرة القمر » (١٩٦٨) و « يغير ألوانه البحر » (١٩٧٧) وانتهاء بـ « للصلاة والثورة » (١٩٧٨) .

٣ ــ ١ تعارض النهار والليل :

وإذا أردنا أن نبحث عن أبعاد هذه الدلالة المركزية ، من حيث علاقتها ببقية دواوين نازك الملائكة ، فإن علينا أن نبدأ من التعارض الرمزى الذي يتدابر فيه الليل والنهار ليغدو كلاهما نقيضا للآخر وبديلا عنه . إن عشق الليل ــ من هذا المنظور ــ رفض لعالم النهار وانسحاب منه ، إذ « لا يعرف الليل سوى من فقد النهار » ، فيما نقرأ عند شاعر آخر من عشاق الليل[٢٣] . ويبدأ

---

(٢٣) يقول صلاح عبد الصبور ، في « أغنية الليل » ، من ديوان « أحلام الفارس القديم » :
الليل ثوبنا ، خباؤنا
رتبتنا ، شارتنا التي بها يعرفنا أصحابنا
لا يعرف الليل سوى من فقد النهار ،

هذا العشق من الإغتراب عن عالم النهار وفيه ، لتتحرك الأنا مفارقة الآخرين ، نافرة من الاتصال بهم ساعية إلى الانفصال عنهم ، لتستبدل بحضورها في عالمهم حضورها في عالم بديل ، يناقض العالم الأول وينطوى على الأقانيم المفتقدة فيه . وفي هذا العالم البديل ، تنطوى الأنا على نفسها ، وتخلق بنفسها ولنفسها ما تجد فيه ملاذها . والارتحال من العالم الأول إلى العالم الثاني إرتحال في الشعور ، يستبدل فيه المكان الذي يتقحمه الآخرون بالمكان الذي تنفرد فيه الأنا ، ويستبدل فيه الزمان النفسى للأنا بالزمان العملى للآخرين . والحلم والتذكر والاستبطان معاريج تنتقل بها الأنا ، في هذا الارتحال ، ما بين الحاضر والماضى والمستقبل ، مغتربة عن العالم الأول ساعية إلى العالم الثاني . والليل هو المعادل الرمزى للعالم المرتحل اليه ، حيث تنطوى الأنا على نفسها ، متأملة إسراء توحدها . والنهار هو المعادل الرمزى للعالم المرتحل عنه ، حيث يعيش الآخرون « في وادى العبيد » وتغيب « السعادة » عن « وادى الحياة » الذى يحوله غياب المغزى إلى « مأساة الحياة » .

ولذلك تنطوى دلالات الليل ، فيما تنطوى عليه ، في شعر نازك ، على معانى الانسحاب إلى فيىء الذات ، واستبدال الضوء الداخلي بالضوء الخارجي ، والإبحار إلى عوالم الأحلام والخيال ، بينما تنطوى دلالة النهار على رمضاء الواقع الخشن ، والحقيقة القاسية ، والصخب والعنف ، والقسوة التي لا محل فيها للتعاطف :

ولم النهار
ينسى بأن مدامعا حرّى غزار
تأبى التألق في الجفون المثخنة
وتود لو هبط الستار . [٢/٣٤٤]

هذا شعارنا ،
لا تبكنا ، يا أيها المستمع السعيد ،
فنحن مزهوون بانهزامنا .
ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ ، ٢٠٢/١ـــ٢٠٤ .

ولكن إسراء الأنا في عالم توحدها ، الليل ، لا ينفي عن وعيها عالم اغترابها ، النهار ، كما أن العالم الحاضر ، في الليل ، يذكّر بالعالم الغائب ، في النهار ، والعكس صحيح بالقدر نفسه . ولذلك فإن أى ذكر لليل ، في هذا السياق ، يستتبع ذكر النهار ، سواء عن طريق التضمن ، حيث يذكّر النقيض الحاضر بنقيضه الغائب ، أو عن طريق المقابلة المباشرة التي يواجه فيها النقيض نقيضه ، على مستوى الحضور النصّى ، كما في هذا المقطع من نثرية جبران الشعرية ــ « أيها الليل »(٢٤) :

« أنت ظلام يرينا أنوار السماء ، والنهار نور يغمرنا بظلمة الأرض
أنت أمل يفتح بصائرنا أمام هيبة اللانهاية ، والنهار غرور
يوقفنا كالعميان في عالم المقاييس والكمية .
أنت هلوء يبيح بصمته خفايا الأرواح المستيقظة السائرة
في الفضاء العلوى ، والنهار ضجيج يثير بعوامله نفوس
المنطرحين بين سنابك المقاصد والغرائب » .

هذا التعارض بين الليل والنهار تعارض أساسى ، في شعر نازك الملائكة ، ولكنه ينسرب في أزواج متعددة من الثنائيات ، تتعارض فيها الأنا مع الآخرين ، والأعلى مع الادنى ، والخيال مع الواقع ، والحلم مع الحقيقة . وينسرب نموذج الشاعر ، الكائن الليلي الملهم ، ليقترن حضوره بحضور الأعلى ، والخيال والحلم ، بالقدر الذى يقترن إبداعه بنور الليل ــ القمر والنجم ــ الذى يتعارض ــ بدوره ــ مع نور النهار ــ الشمس .

ومن هذا المنظور تبدو الدلالة اللافتة لقصيدة « تهم» ، من ديوان « شظايا ورماد » ، خصوصا هذه المقاطع :

يقولون شاعرة في السحاب   تحّلق خلف سراب النجوم
أنانية لا تحسّ الوجود   وإن صرعته جبال الغموم
خيالية تمقت الكائنات   وتخلق عالمها في الغيوم

(٢٤) جبران ، المصدر السابق ، ص : ٣٨٣ .

خريفيـــة تكـــره الضاحـــكين　لتدفـــن جبهتها في الهمـــوم

أنانيـــــة وأحبّ الـــــبشر

خياليـــــة وحياتـــــي تسيـــــر

خريفيـــــة وأناجـــــى الزهـــــر

وعاطفتـــــى لهب من شعـــــور

يقولـون : عاشقـة للظـــلام تحـ　ـب الدياجي وتهوى السكـــون

وتـــنشد أشعارهـــا للجبـــال　وتـــرسم أحلامهـــا للعيـــون

تحب الحيـــــاة ولـــــكنها　تعكّرهـــا بخيـــال المنـــون

ترى جوهـــا غيهبـا حالكـــا　يضيـــق بآثامـــه الملهمـــون

أحبّ الظـــــلام ولكننـــــى

أثـــــور على كل أحلامكـــــم

أحب الحيـــــاة على أننـــــى

أحقّـــــر موكب أيامكـــــم

[٢/١٧٧ ــ ١٧٨]

إن التعارض بين الأنا والآخرين لافت في المقاطع ، وهو تعارض ينطوى على ثنائية الأعلى والأدنى ، ولذلك تنقسم المقاطع إلى صوتين متعارضين ، يقدّم أولهما الأنا من منظور الآخرين ، ويقدم ثانيهما الأنـا من منظورهـا الـذاتي . ويمضى التعارض بين الصوتين ليقدّم تبريرا للأنا الخيالية ، المنطوية على نفسها ، الخريفية ، عاشقة الظلام التي تحقر موكب الآخرين ، لتظل متوحـدة « كالآلهة » ، في مقابل الآخرين الذين :

... يسحبـون أقدامهـــم فـــو　ق تراب الملال والبـــــغضاء

ومـــآقيهم الرماديـــة الجـــد　بـــاء قبر الجمـــال والإيحاء

[١/٢٩٤]

وتبدو الأنا ــ مع هذا التعارض ــ مجلى آخر لنموذج « النبى المجهول » ، ذلك الذى تمنى ــ في ذروة ألمه ، بسبب الآخرين ، عنـد الشابي ــ أن يهوى على

الجلوع بفأسه ، وذلك الذى تعلم قلبه ، بعد أن تلقى بشارة الليل ، عند جبران ، « محبة ما لا يحبه الناس و كره مالا يكرهونه » . لذلك تنطق الأنا ــ في قصائد نازك ــ لغة الرؤيا والتميز ، فنقرأ ــ في قصيدة « جحود » :

أنـــــا لا أهـــــوى ما يحبّ النـــــــــاس
فإذا دوّى في دمــــــــى إحساس
سرت لا ألـــــــوى سرت خلـــــف الصوت

[٢/٩٠]

ونقرأ في قصيدة « ألغاز » ، من الديوان نفسه :

روحـــى لا تعشق أن تحيـــا مثـــل النـــاس
أنــــا أحيانــــا أنسى بشريـــــة إحساسى
... ...
قلبـــى المجهـــول يحسّ شعـــورا علويـــا
لا حسا يشبهه لا وعيـــــا بشريـــــا

[٢/٩٦ــ٩٧]

وبقدر ما تذكرنا هذه اللغة بالدلالات المضمّنة للشاعر ، الكائن الليلى الملهم ، تقترن هذه اللغة بدلالة الارتحال عن الآخرين ، فتبدأ قصيدة « جحود » بإسراء ليلى :

في سكون السمـــــاء في ظلام الوجـــود

ترتحل فيه الأنا إلى « مكان بعيد » في « ضباب الوجود » . وتنتهى قصيدة « ألغاز » بنهاية لهذا الإسراء ، عندما تحل روح الليل في الأنا ، فتخلف « حلما علويا » في القلب .

ويبدو الآخرون ، في مقابل هذه الأنا المتعالية ، بمثابة حضور ، بليد ، جامد يرسف في قيود الغريزة والمنفعة ، فلا سبيل إلى التواصل معهم ، او العيش في واديهم ــ وادى العبيد :

لا أريد العيش في وادى العبيد بين أمــوات وإن لم يدفنــوا

جثث ترسف في أسر القيـــود　وتماثيـــل اجتـــوتها الأعين
آدميـــون ولكـــن كالقـــرود　وضبـــاع شرسة لا تؤمـــن
أبـدا أسمعهـــم عذب نشيـــدى　وهـــم نوم عميـــق محزن
قلبـي الحر الـــذي لم يفهمـــوه　سوف يلقـى في أغانيـه العـــزاء
لا يظنـــوا أنهم قد سحقـــوه　فهـــو مازال جمالا ونقـــاء
سوف تمضى في التسابيـح سنوه　وهـــم في الشر فجـــرا ومساء

[١ / ٤٩٢ ـ ٤٩٣]

وترتبط الدلالة المسيطرة على الأبيات بالثنائية التي تحتل فيها الأنا المرتبة العليا للكائن السماوى . الملهم ، الحالم ، ويحتل فيها الآخرون المرتبة الدنيا للقطيع الذي يتأبى على الرسالة المقدسة للكائن السماوى . ويقدر ما تؤكد الثنائية شقاء الكائن الليلى ، في وادى العبيد ، تبرر اغترابه في هذا الوادى وانسحابه منه . وعندما نقرأ في قصيدة « صراع » :

أريـــد وأشعـــر أنى أحس　ويسخـــر مما أحسّ الوجـــود
وأرغب في حلـــم غامض　فلـيس له هيكـــل أو حدود
وأنفـــر من كل ما في الوجـــود　يعلـــم قلبـي ازدراء الحيـــاه

[٢ / ٥٢]

تتكشف لنا ثنائية أوسع ، تتجاور فيها قسوة البشر مع وطأة لغز الوجود ، فتتماثل مأساة الحياة مع مأساة الكون ، ليغدو اغتراب الكائن الليلي اغترابا مزدوجا ، ينطوى على أبعاد اجتماعية وميتافيزيقية متجاوبة .

وتومىء الحياة « في وادى العبيد » (١٩٤٦) إلى بعض هذه الأبعاد الإجتماعية التي تتضح دوالها في قصائد متعاقبة ، أعنى الوضوح الذى ينطوى على وطأة التقاليد ، وغياب العدل ، وضياع الأرض ، وتخلف الحاضر بالقياس إلى الماضى ، وإنكسار الأحلام السياسية والإجتماعية ، وبالقدر نفسه تومىء الحياة « في وادى العبيد » إلى بعض الأبعاد الميتافيزيقية التي تبدأ دوالها بالسؤال عن سر « هذا الوجود » ، والإجابة التي تقول :

عبثـــا تسألين لن يكشف السر ولـــن تنعمـــى بفك القيـــود
[١ / ٢١]

وتمتد هذه اللوال لتقترن بلعنة الزمن [٢ / ٢٤٢] التي تتحول إلى « سمكة ميتة » تعكر فرحة الحياة وتبرز كالنذير في نهر الوجود ، أو تتحول إلى « أجراس سوداء » تقترن بخطى الأيام :

وعميقـا في الليـل نسمـع أقـــدا م الليـــالى في رهبـــة ووجـــوم
ودوى الأجـراس ينذرنـــا أنـــ ـــا انتهينـا من دورنـا المحمــــوم
[٢ / ١٠٥]

وعندما تتجاوب اللوال الإجتماعية والميتافيزيقية ، في دلالة « وادى العبيد » أو « وادى الحياة » ، تنطوى الدلالة على ما يبرر الارتحال عن كلا الواديين ، فنعود إلى دائرة التوحد ، ولكن ليتجاوب « الخيال » و « الحلم » بوصفهما سبيلين متماثلين للارتحال ، في الليل ، بحثا عن عالم بديل يتحقق فيه ما لايتحقق ، في النهار .

وبقدر ما تقترن دلالة « الخيال » — في هذا العالم البديل — بالحلم وتناقض « الواقع » ، تؤكد الدلالة معنى التحليق الذي يسمو بالأنا المغتربة ليسرى بها ، متوحدة في « ظلال الشعر والعود والخيال والطهور » . [١ / ٢٠٣] وتتجاوب السياقات لتؤكد هذا البعد الذي ينسرب من ثنائية الأعلى والأدنى ، فنواجه هذا التكرار اللافت :

قدرت لي السنين أنى هنـا أقـــ ـضى حيـاتى قلبـا رقيقـا شجيـــا
في ضباب الخيـال أمشى وحـولى عالم للغنـــــى يموت ويحيـــــا
قد أحبـــوا أيامهـــــم وتمر دت عليها فعشت في أحلامـــى
إن أكن قد ولدت في هذه الضجـ ـة فلألتجـــىء إلى أوهامـــى
ولأعش في الخيـال حيث تهيم الـ ـروح بين المروج والقطعــــان
هكـذا تهدأ الأمـــانى إلى حيـــ ـن وتخبـــو مرارة الأحـــــزان
[١ / ١٥٢ — ١٥٣]

سوف أبنى اذا رحلت شبابا   لفؤادى أعيش تحت سمائه
من رحيق الخيال والشعر والأنـ   ـغام أسقى الزهور في أرجائه
...   .
فإذا أدبر الشباب وآويـ   ـت لظل المشيب والأسقام
ظل قلبى الحساس ذاك الفتى الفيـ   ـنان بين الخيال والأحلام

[١ / ٢١٥ ــ ٢١٧]

قد سئمت الواقع المر المملا   ولقد عدت خيالا مضمحلا
فاتركيني بخيالى أتسلى   آه كاد اليأس يعروني لولا
أننى لذت بأحلام السماء   وتخيرت خيال الشعراء

[١ / ٦٠٩]

وبقدر ما تنطوى هذه الأبيات ــ في سياقها ــ على دلالة « الخيال » نقيض « الواقع المر الممل » تقترن الدلالة بصفة أساسية من صفات الشاعر ، الكائن الليلى الملهم ، الذي :

طالما بات ساهد الطرف حيرا   ن يسر الظلام أحزان شاعر

[/ ١١٣]

أبدا يرقب المدى ويناجى الـ   ـليل روحا وجبهة وشفاها

[١ / ٤٥١]

سابحا في الخيال مغرورق العيـ   ـنين نهب اكتآبة خرساء

[١ / ٦٩٥]

فهو ذاك الطير المغرد بالشعـ   ـر نبى الخيال والألوان

[١ / ٦٦٣]

وعندما نرد دلالة الخيال ــ نقيض « الواقع المر الممل » ــ على دلالة الشاعر السابح في الخيال ــ تتولد عن الدلالتين دلالة ثالثة تحتويهما معا . أعنى دلالة ترتبط بالنفور من صفة « الممل » التي ينطوى عليها تكرار « الواقع المر » ، فترتبط الدلالة بعشق الآتى الذي يظل محض إمكان ، يتأبى على التحقق ، ولو تحقق : إنكسر جناح التخيل الماثل في محض الإمكان ، وفقد الممكن غموضه

وسره وسحره .

وينسرب غموض هذا الممكن وسحره في « الشظايا » التي تظل متوهجة لم يحولها اكتمال التحقق إلى « رماد » لا حياة فيه ، وفي « الموجة » التي تظل صاعدة صوب القمة قبل أن تكتمل فتنحدر إلى « القرارة » لتسكن حركة الاندفاع المتوتر ، وفي « الوجه » الذي يظل غامضا « مثل الظلام له ألف معنى » قبل أن يفضح الضوء سره ، وأخيرا في « الزائر الذي لم يجيء » ولو جاء أصبح ، كالآخرين ، مجرد واحد من الحاضرين :

ولو جئت يوما — وما زلت أوثر ألا تجيء
لجف عبير الفــراغ الملــون في ذكريــاتي
وقُصَّ جنـاح التخيـل واكتــأبت أغنيــاتي
وأمسكت في راحتيّ حطـام رجـائي البريء
وأدركــت أنـي أحبـك حلمـا
وما دمت قد جئت لحما وعظما
سأحلـم بالزائـر المستحيـل الــذي لم يجيء.[٢ / ٢٣١]

وبقدر ما تنطوى هذه الدلالة على سلب اليأس من « الواقع المر الممل » تنطوى على إيجاب الأمل الذي يظل — دائما — أجمل من تحققه ، فترتبط الدلالة بالبحث عن حلم نسير إليه ، دون أن يتحقق قط ، كما لو كنا نسعى إلى :

مكـان بعيـد يقـود إليــه طريــق طويــل
يظل يسير ، يسير ،
ولا ينتهى ، ليس منـــــه قفـــــول. [٢ / ٢٥٨]

وينطوى الحلم — في قصائد نازك الملائكة — على وظائف متعددة ، تجمع بين السلب والإيجاب . الحلم — في جانبه السالب — تعويض عن وطأة الحياة « في وادى العبيد » وفرار من شبح الموت الذي ينسرب في كل مشهد من « مأساة الحياة » ، وملاذ من « الزمن » بدقائقه المبطئات المثقلات بأسرارها

الداكنة ، و « الأفعوان » الذي يطاردنا كالذكرى والندم والمصير ، فالحلم خلق لعالم بديل ، يعارض الواقع المر الممل ، بالقدر الذي يعارض الليل النهار . والحلم — في جانبه الموجب — رفض لما هو قائم ، وشوق إلى ما هو آت ، وسعي — على مستوى اللاوعي — للإجابة عن السر الكوني ، على نحو يغدو معه الحلم ارهاصا بالمستقبل الواعد ، وعلامة تكشف الحقيقة في الحلم الذي يغدو رؤيا .

والارتحال إلى عالم الحلم — في الجانبين — ارتحال يبدأ بالتحرر من أسر الواقع ، وقيد التعقل ، وقسوة الحقائق النهارية ، ومن ثم الإسراء في أفق يموج بالحركة والانطلاق ، ويتذبذب ما بين ظلمة الليل وضوئه ، فلا ينيره سوى ضوء الوعي الغسقي الذي لا تحده سوى الشواطيء التي ينطوي عليها هذان البيتان :

ماذا يشد ليالينـــا الحزينـــات الشقيـــة
وهناك في الأفق البعيد ضباب شطآن خفية. [٢ / ٣٠٠]

ويقع الحلم في الليل ، في شعر نازك الملائكة ، لأنه إسراء في مستويات اللاشعور . لكنه يبدأ مع الغسق الذي يتراوح ما بين الضوء والظلام ، فيوازي حالة الوعي التي تتوسط ما بين الشعور واللاشعور ، لينطلق الحلم إلى ما يشبه ظلام اللاوعي ، دون أن يغوص فيه إلى القرار ، ودون أن يفارقه — في الغالب — نور النجم أو القمر ، فينطوي الحلم — في شعر نازك — على الأمل ، بالقدر الذي ينطوي على وعي يتأبى على الجموح السريالي للاوعي ، أو الظلمة المتضاربة المتداخلة لأعمق أعماق اللاشعور :

— تعـال لنحلـم ، إن المساء الجميـل دنـا
ولين الدجى وخلود النجوم تنادى بنا
تعال نصيد الرؤى ونعد خيوط السنا. [٢ / ٢٣٦]

— هيا معي فالليل مختلج الدجى حبا وشعرا
وعرائس الأحلام تفرش دربنا لونا وعطر [٢ / ٢٩٩]

ووقفنا في الظلمة نحلم
بالموج وبالليل المبهم
ونحوك من الأنجم والرؤيا والأمواج لنا أطواق
ونجوب العالم في عربات
صنعتها أذرع جنيات
من عطر الأزهار الخجلات
من أسلاك الضوء الألاق
في قعر النهر على أرض لم يلمسها القمر الألاق
وتناست مولدها الآفاق . [٢ / ٢٤٦]

إن دعوة الحلم ، في الشواهد السابقة ، تنطوى على عناصر الضوء التي لا تفقد المستوى الغسقى للحلم – في شعر نازك – طبيعته المتعقلة ، ولذلك يظل الحلم محافظا على لون من الترابط المنطقى بين عناصره ، فلا تتداخل الحدود المكانية ، أو تختلط العناصر الزمانية ، أو تفجر فيزيائية الأشياء نفسها بنفسها ، بل تظل « خدود النجوم » صور هادية ، تفرش درب « عرائس الأحلام » بالوضوح ، بالقدر الذي تغدو الأنجم « طوقا » لا يغوص معه الحلم إلى أعمق أعماق « قعر النهر » التي لم « يلمسها القمر الألاق »(٢٥)

---

(٢٥) من الممكن القول إن هذا المستوى الوسطيّ من الغوص في الحلم ، أو هذا المستوى الغسقي الذي لا ينطبق فيه ظلام اللاوعي تماما ، ينطوي على خاصية تميّز شعر نازك عن بعض معاصريها ، من شعراء الشعر الحرّ ، خصوصا أدونيس الذي يمثّل الحالة المتطرفة ، تلك التي يغوص فيها الحلم متجاوزا المستوى الغسقي ، لتختلط رمزية جبران بالسريالية الأوربية المعاصرة والصوفية العربية الباطنية . ولذلك لا يتعارض « الليل » و « النهار » ، في شعر أدونيس ، كما هو الحال عند نازك ، بل تندفع تحولات الحلم ، وتجليات « الغياب » ، إلى نهاياتها المتجاوزة للوعي الغسقي ، ليصبح « الحضور » في الحلم ، بالمعنى الصوفي للحضور ، قرين الغيبة عن الوعي ، بالقدر الذي يصبح الإسراء ، في الحلم ، « هجرة في أقاليم النهار والليل » ، في « أندلس الأعماق » ، فيما دون اللاوعي ، أو تحته أو فوقه . وليس الأمر كذلك عند نازك الملائكة التي يظل الحلم عندها غسقيا ، كالابداع ، يتوسط – دوما – بين الوعي واللاوعي ، لينجذب إلى الأول على حساب الثاني .

ومن الممكن تطوير هذه الملاحظة الأخيرة ، في دراسة مستقلة ، ووصلها بموقف نازك ،

قد يمضى ارتحال الحلم إلى المستقبل ، في شعر نازك ، حيث الغد المطرز بخيوط المنى ، وقد يمضى ارتحال الحلم إلى الماضى ، حيث الطفولة والبراءة والنقاء ، ولكن ينجذب الحلم إلى « شاطىء يوتوبيا » ، ذلك الأفق السرمدى البعيد ، حيث تذوب القيود ، وينطلق الفكر من أسره ، بالقدر الذي يحن الحلم إلى « مندلى » ذلك الأفق المماثل ، فيتحول الحلم إلى « رؤيا » للخلاص ، قد لا تتحقق ، ولكنها تخايل بالوعد الضوئى الذي ينطوى عليه سراء الحلم .

هكذا تبدأ قصيدة « يوتوبيا الضائعة » (١٩٤٨) بصدى يجاذب الروح ، ليرتحل الوعى الغسقى إلى شاطىء يوتوبيا ، حيث تضيع حدود الزمان ، على شفق لم تر العين مثله :

هنـــــالك طوفت ذات مساء	وكان معـــى هيكـــل كالسراب
أحس خطـاه على الرمـل، لكـن	أرى غير شيء وبعض سحـاب
وكـنت أحس بجسمـــى حيـــاة	تطير بروحـــى فوق التـــراب
وكان أمامـــــــــى ممر غريب	تغلفـــه دفقـــات الضبـــاب
ويمتـــد عن جانبيـــه خليـــج	وبـــعض جزائـــر بعض هضاب
وفي حلمى صحت : أين أسير؟	فرد صدى : قرب يوتوبيـــــا
وأحسست في قعر روحى جنونا	وشوقـا عميقـا كبحـــر عميـــق
يريـد انتهاء الطريـــق الغـــريب	إلى البلـــد المتمنـــى السحيـــق
إلى ذلك الأفـــــــق الأزلى	إلى حيث يعيش أبولـو الرقيـــق
أسير أسير ولا شيء يبـــــدو	أمامـــى غير امتـــداد الطريـــق
على ظمـــأ لوجـــود عجـــيب	يذوب عليـه النـــدى والبريـــق
على ظمـــــأ صارخ ، وأخيرا	صحـــــوت ولم أر يوتوبيــــا

[٢ / ٣٩ــ٤١]

الوسطى ، الغسقي ، من الشكل الجديد للشعر الحر نفسه ، حيث تحاول الموازنة ــ دائما ــ بين الشكل الخليليّ وشكل القصيدة الجديدة ، لتتغلب القصائد العمودية ، كميا ، وربما كيفيا أحيانا ، على قصائد الشعر الحر ، في دواوينها ، إلى درجة تلفت انتباه أي قارىء لشعر « رائدة الشعر الحر » .

ويتكرر الحلم ثلاث مرات في القصيدة ، بتجليات متغايرة للعنصر الدلالى نفسه . وينطوى الحلم ، كل مرة ، على طريق يظهر ، ليقود إلى « يوتوبيا الضائعة » . لكن الطريق يمتد إلى مالا نهاية في الحلم الأول ، وتقطعه صخرة رسخت كالمحال في الحلم الثانى ، وينتهى عند باب مرمرى كبير في الحلم الثالث . ويتوقف الحلم عند علامة ، كل مرة ، تؤكد وجود « يوتوبيا » ، وامكان الوصول إليها ، فتخايل العلامة الحالمة بحقيقة يوتوبيا بالقدر الذي تحثها على المضى في المحاولة التي لا ينهيها سوى الموت .

ويعود الحلم نفسه ليتكرر بعد سنوات طوال ، في قصيدة « دكان القرائين الصغيرة » (١٩٧٤) ، ولكن تستبدل « مندلى » بـ « يوتوبيا الضائعة » ، وترفرف رؤيا صوفية ترتبط بالقرآن الكريم ، لتعطى للحلم بعدا دلاليا متميزا ، ولكن يبرز هذا الحبيب الذي يرحل في الغد « من مطار الأمس والذكرى » ، ليرتبط الحلم ــ ثانية ــ بالأمل والشوق إلى عالم الغد المطرز بخيوط المنى . ولا يتكرر الحلم هذه المرة ، بل يمتد لينبسط في القصيدة كلها فلا تنتهى الا بانتهائه . وتتعرج الدروب ، في الحلم ، وتتعدد المرايا ، وتكثر الأسئلة والأجوبة ، ويغيب العابرون لتبقى بسمتهم علامة مجددة تحث على السير في الدروب المتشابكة ، وتبعث أمل الوصول إلى بعض مكان غامض :

سرت طول الليل في حلمى ، ولكن أين ألقى مندلى ؟
شعّب السوق حناياه ،
ترامى ،
وتمدد ،
صار عشرين ، دربا وزوايا
وفروعا وخبايا
وتعدد
وتعدد .(٢٦)

---

(٢٦) نازك الملائكة ، يغير ألوانه البحر ، بغداد ١٩٧٧ ، ص : ٨١ــ٨٣ وسأكتفي ــ بعد ذلك ــ بالإشارة إلى رقم الصفحة في المتن .

وتضيع منديل ، ولكن يبقى شذاها علامة ، ويشحب الحلم شيئا فشيئا ، لتذكر نهايته بنهاية « يوتوبيا الضائعة » . ويقدر ما تتجاوب النهايتان تؤكد كلتاهما التعارض الذي يتبدد معه عالم الحلم الليلي ، تحت شمس الواقع النهاريّ الخشن . ولكن تخلف النهايتان ــ على أي حال ــ الأمل الذي يجدد شوق الوصول إلى امتداد الأفق الساحر للفكر في « يوتوبيا الضائعة » ، وشوق الوصول إلى هدية الحبيب ، أو قرآنه ، في منديل ، في ليل آخر ، ينطلق فيه الحلم :

مـــن كـــل قلـــب رقيـــق
مستغرق في حلمه لا يفيق
إلا على حلـم بعيـد المدى
ليس لـــه من حـــدود. [٢ / ١٥٥]

٣ــ٢ تعارض الشمس والقمر :

تتجاوب الثنائيات التي تنطوى عليها الفقرة السابقة مع ثنائية أخرى لافتة ، تجسدها على مستوى الرمز ، وتؤكدها على مستوى الدلالة . وأعنى بذلك الثنائية التي يتعارض فيها عنصران من عناصر الليل والنهار ، هما « الشمس » و « القمر » . وبقدر ما يغدو القمر نقيضا للشمس ، في هذه الثنائية ، تلوذ « عاشقة الليل » به ، لينسرب ضوؤه الشاحب في حقل من الدلالات ، تتقارب فيه معانى الحلم والخيال ، والغموض والسحر ، والحنو والرقة ، والسكينة والهدوء ، والتحرر والانطلاق ، والإبداع والكشف . ولنلاحظ أن « شجرة القمر » هو العنوان الذي اختارته نازك الملائكة لديوانها الرابع ، على نحو ترجّع معه دلالة « القمر » ، في هذا العنوان ، بعض صدى الدلالة المركزية في « عاشقة الليل »(٢٧)

---

(٢٧) تلك الدلالة التي تتجاوب مع عنوان الديوان الخامس « يغير ألوانه البحر » ، بالقدر الذي تتجاوب به دلالة العنوان الأخير مع دلالة عنوان الديوان الرابع « قرارة الموجة » أو تتجاوب دلالة عنوان الديوان الثاني « شظايا ورماد » مع ثنائية الضوء والظلام التي ينطوي عليها الليل =

و « الشمس » و « القمر » عنصران من عناصر الطبيعة التي يتعشقها شعر نازك الملائكة . كلاهما عنصر مضيء . ولكن أولهما يخلق ضوء النهار القاسي ، ويقترن بلهيب الظهيرة المحرق ، وينطوى على دلالة الوضوح القاطع الذي لا يسمح بارتعاشة الظلال ، ويثمر السراب الذي يلمع كالأمل الفارغ . أما ثانيهما — القمر — فهو ابن الليل ، بضوئه الحانى الذي يبدد الظلمة ، ويبعث الأمل ، ويطلق الخيال والأحلام .

والتعارض بين العنصرين المتماثلين في دلالة الضوء — وإن تقابل طرفا الدلالة — تعارض أسطورى قديم ، يذكّر بالتعارض بين « أبولو » Apollo الذكر و « ديانا » Diana الأنثى ، هذين الشقيقين اللذين يرتبط أولهما — فيما يرتبط — بالشمس ، والأشعة التي تقذف الموت المفاجىء كالسهام ، وترتبط ثانيتهما — فيما ترتبط — بالقمر ، وحماية المرأة ، وأمومة الطبيعة[٢٨] . وهو تعارض يتحول — في رمزية الإبداع — إلى تعارض العقل مع الخيال ، والواقع مع الحلم ، والوضوح القاطع مع الغموض الرهيف، على نحو يلمح إلى الثنائية الأخرى التي تتضاد فيها نزعة « أبولو » التي تقترن بتقديس العقل ، واحترام الوضوح والتصميم والإحكام ، مع نزعة « ديونيزيوس » Dionysus التي تقترن بتقديس الخيال ، والإبحار صوب النشوة ، وإطلاق سراح قوى الإنسان الحسية .(٢٩)

نفسه ، أو ثنائية الأعلى والأدنى التي ينطوي عليها تعارض القمر والشمس ، في تعاقب الليل والنهار .

(٢٨)راجع :

New Larousse Encyclopedia of Mythology, Hamlyn, London 1978, PP. 109-119, 211.

وقارن ب :

- Bulfinch's Mythology, Thomas Y. Growell company, New York 1970, PP. 907-908, 922. - Gustav Schwab, Gods & Heroes, Pantheon Books, New York 1974, P.747.

- Gustav Schwab, Gods & Heroes, Pantheon Books, New York 1974, P. 747

(٢٩)ترجع هذه الثنائية الأخيرة ، بمعنى أو آخر ، إلى الفيلسوف الألماني فردريك نيتشه Friedrich Nietzche (١٨٤٤—١٩٠٠) عندما أقام تمييزه الشهير بين العناصر الأبولونية والعناصر الديونيزيوسية في الشعر . لقد آمن نيتشه أن الانسان ينطوي على نوعين متميزين من التخيل : =

و « عاشقة الليل » كائنة ليلية ، في هذا التعارض ، تحن إلى جدتها الكبرى « ديانا » ، بكل ما يمثله عنصرها القمرى من أمومة الطبيعة وحماية المرأة على السواء ، دون أن تنغمس في فورة القلق الديونيزيوسى الذي تنفتح فيه عتبات اللاوعي على مصراعيها ، بل تظل « عاشقة الليل » رقيقة رقة الضوء القمرى ، ترتحل فى عربته الفضية ، أو تزرع منه سدرة « خصبة اللون ثرّة » ، أو تتوحد في جزيرته الفضية المعلقة في الدجى :

طافيـــــة فوق جدول عبـــــق   مكوكب الشاطئين مسحـــور
[٢ / ٤٨٤]

دون أن تسكرها نشوة الغموض ، الحسى القلق ، المعربد في معابد ديونيزيوس .

وتؤنث « الشمس » ، في قصائد « عاشقة الليل » ، لتصبح « ربة » ، ولكنها تظل « ربة اللهب المذيب الصاهر » ، تلك التي :

.... تمزق كل حلـــــم مشرق   للحالمين وكل طيـــف ساحـــر
[١ / ٥٠٠]

وبقدر ما يرتبط عنصر « القمر » بالإرتحال إلى عالم الخيال ، حيث تشيد الأحلام قصورا تزخرفها الأصابع اللدنة للنجوم ، يرتبط عنصر الشمس بالنار التي تحرق هذه القصور ، والقسوة التي :

..... تهدم ما يشيـده الدجـــى   والصمت في أعماق قلب الشاعر
[١ / ٥٠٠]

« هناك ــ من ناحية ــ عالم أبولو الذي تمثله آلهة الأولب ، حيث يجد الإنسان الهدوء المثالي والنظام ، فيرى كل شيء بوضوح قاطع وتميز صارم . وهناك ــ من ناحية أخرى ــ عالم ديونيزيوس الثمل ، حيث النشوة والإثارة ، والقلق والغموض ، فضلا عن الإحساس البالغ بالقوة ، والفورة التي تنسى الإنسان نفسه ، فيتحد بالطبيعة ، أو الحشد البشري في حالاته الفطرية التي تنأى عن التعقل » . راجع :

C.M. Bowra, The Creative Experiment, Mecmillan, London 1967, PP. 4-5.

قد لا يظهر هذا التعارض واضحا ، بأبعاده المتعددة ، في مطولة « مأساة الحياة » (١٩٤٥ــ١٩٤٦) ولكن يلفت الانتباه ــ في هذا العمل ــ اقتران الشمس بالنهار الصيفي القاسي ، ولهيب الظهيرة الذي يشحب معه الحلم ، في الإنسان ، وتتلظى به الطيور والأزهار ، في الطبيعة ، فنواجه تكرار « الشمس » ، في سياق دال ، من قبيل :

ليس يبقى الربيع إلا قليلا   ثم يخبو الجمال والأوهام
مثل زهر الصحراء سرعان ما تقـ   ـتله الشمس والرياح الهوج
وتعود الواحات قفرا كما كا   نت ويذوى العشب النضير البهيج

[١ / ١٧٤]

كيف تحيا الطيور في لهب الشمـ   ـس وتلهو تحت اللظى والنار

[١ / ١٧٨]

كل شيء في الصيف ينطق بالقسـ   ـوة والشمس شعلة ولهيب
تتشكى عريشة الكرم لكن   ليس يجدى توسل ونحيب

[١ / ١٧٩]

أما « القمر » فهو النقيض الضوئى للشمس ، في « مأساة الحياة » ، يقترن بشعائر للفرح والحلم والخصوبة ، تبدو كأنها شعائر للربة الأم ــ ديانا ــ التي تقترن بالطبيعة والشعر :

وعبدنا أشعة القمر الضا   حك في السماء وابتسمنا إليه
وشدونا الأنغام تحت سناه   ورسمنا الأحلام بين يديه

[١ /١٧٩]

ويلفت الإنتباه ، من هذا المنظور ، أن « أبولو » الذي يبرز إلها ضوئيا للإبداع ، في « مأساة الشاعر » ، من مطولة « مأساة الحياة » ، ويتكرر دالا في وصف الشاعر ، على هذا النحو :

أيها الشاعر الذي يسهر الليـ   ـل وحيدا مستغرقا في الجمود

محرقـا روحـه بخورا على حب (أبولـو) ووحيـه المنشود
[١ / ١١٦]

راضيا بالشحوب والسقم حبا لأبولـو مستسهـلا ما كانـا
[١ / ١٢٧]

يختفى من الصياغة النهائية لهذه المطولة ، بعنوان « أغنية للانسان » (١٩٦٥) ، فلا يبرز « في عالم الشعراء » ، وينسحب بضوئه الشمسى الصارم ، ليتأكد حضور الضوء القمرى ، بكل ما يقترن بهذا الحضور من دوال ، تجمع بين عالم « شاسع الغور لا يمس مداه » ، ولحن أبدى « يندى من رقة وحنان » .

وفي ديوان « عاشقة الليل » (١٩٤٧) يواجهنا التعارض منسربا في أغلب القصائد ، ولكنه يتكاثف في قصيدة لافتة الدلالة ، هي « ثورة على الشمس » ، تنبنى على خطاب تتوجه به الأنا ــ « عاشقة الليل » ــ إلى الشمس ، بوصفها ربة القسوة والدمار .

وتبدأ القصيدة بتماثل يذكّر بتماثل الدلالة الضوئية التي تصل بين الشقيقين ــ ديانا وأبولو ــ وتفصلهما في الوقت نفسه . ولكن التماثل يتوقف عند حد التشابه الذي يصل بين لهيب الشمس وتمرد « عاشقة الليل » . وينقطع التماثل بعد البيت الثاني ليبدأ التضاد ، فتقترن الشمس بالنهار الذي ينكسر فيه القلب ، ويتبلد الحلم ، وينحسر الأمل . وتتحول الشمس ــ « ربة اللهب المذيب الصاهر » ــ إلى قوة مدمرة ، بنهارها الذي ينطوى على قسوة الآخرين ، وسطوعها الذي قد يلمح إلى العقل الذي وقع عليه بعض التمرد في قصائد مغايرة ، واستبدل به القلب في التقاليد الرومانسية(٣٠) . وتتحدد الثنائية التي

(٣٠) أعني هذه التقاليد التي تنطوي على قول إيليا أبي ماضي (١٨٨٩ــ١٩٥٧) :

سيّرت في فجر الحياة سفينتي واخترت قلبي أن يكون أمامي

وقول نسب عريضة (١٨٨٧ــ١٩٤٦) :

فلنترك العقل حيث يبغي فليس للعقـل من شعـور

راجع : إيليا أبو ماضي ، شعر ودراسة ، دار اليقظة العربية ، دمشق ١٩٦٣، ص ٦٧٠

تنطلق معها الثورة ضد الشمس على هذا النحو :

سأحطم الصنم الذي شيدته ... لك من هواى لكل ضوء ساطع
وأدير عينى عن سناك مشيحة ... ما أنت إلا طيف ضوء خادع
وأصوغ من أحلام قلبي جنة ... تغنى حياتي عن سناك اللامع
نحن الخياليين في أرواحنا ... سر الألوهة والخلود الضائع
لا تنشرى الأضواء فوق خميلتي ... إن تشرقى فلغير قلبي الشاعر
ماعاد ضوؤك يستثير خوالجى ... حسبى نجوم الليل تلهم خاطرى
هن الصديقات السواهر في الدجى ... يفهمن روحى وانفجار مشاعرى
ويرقن في جفنى خيط أشعة ... فضية تحت المساء الساحر

[١ / ٤٩٧—٤٩٨]

و « الضوء الساطع » قرين « طيف الضوء الخادع » ، في سياق القصيدة ، كلاهما دال يشير مدلوله إلى البعد السرابي لضوء الشمس ، فيذكر بالدلالة المراوغة للنهار ، ذلك الذي تحول ــ عند جبران ــ إلى « نور يغمرنا بظلمة الأرض » . وتلفتنا الدلالة المراوغة ، بفاعلية التضاد ، إلى النور الحقيقي في قصيدة نازك ، ذلك الذي ينطوى عليه « الدجى » ، في « المساء الساحر » ، حيث النجوم « الصديقات السواهر » . ويشير « المساء الساكن » ــ بدوره ــ إلى عالم التوحد، حيث تدير عاشقته ظهرها إلى عالم الآخرين ، منسحبة من الواقع الشمسي ، لتخلق لنفسها « جنة » قمرية ، هي بديل للواقع المرفوض . وينطلق الخيال ، في هذه الجنة ، محلقا « فوق الأنجم » ، لتغدو « عاشقة الليل » واحدة من أولئك « الخياليين » الذين تنطوى أرواحهم على « سر الألوهة والخلود » . وبالقدر نفسه يتحول الليل القمرى إلى مصدر للوحى ومنبع للإبداع ، ويعود نموذج الشاعر ، الكائن الليلي ، ليظهر ملحا ، كأنما يقترن ظهوره بالثورة على الشمس ، والتوجه نحو بدائلها الليلية :

الليل ألحان الحياة وشعرها ... ومطاف آلهة الجمال الملهم

تهفو عليه النفس غير حبيسة وتحلـــق الأرواح فوق الأنجم
كم سرت تحت ظلامه ونجومـــه فنسيت أحزان الوجود المظلم
وعلى فمـــي نغـــم الهي الصدى تلقيه قافلة النجوم على فمـــي
كم رحت أرقب كل نجم عابـــر وأصوغ في غسق الظلام ملاحني
أو أرقب القمر المودع في الدجى وأهيم في وادى الخيال الفاتـــن

[١ / ٤٩٩]

وينطوى ظهور نموذج الشاعر ، الكائن الليلي ، على أكثر من عنصر دال ، في هذه القصيدة . هناك ــ أولا ــ عنصر الالهام الذي ينسرب من « مطاف آلهة الجمال الملهم » ، وتحلق معه « الأرواح فوق الأنجم » ، لتعود النجوم قافلة تعلم الشاعر كيف ينطق النغم « الالهى الصدى » . وهناك ــ ثانيا ــ هذا الضوء الغسقى الذي يشع في البيت :

كم رحت أرقب كل نجم عابـــر وأصوغ في غسق الظلام ملاحني

ليشى بحالة الوعى الذي ينسرب فيها الإلهام ، أعنى هذه الحالة التي لا يغيب فيها الوعى تماما فيظل تخيلا ، ولا يصل إلى مداه الكامل فيغلو تعقلا صارما. ولذلك تصاغ الملاحن في « غسق الظلام » الذي تتكرر تجلياته دالة ، في قصائد أخرى ، على هذا النحو :

ــ ذهب النهار بشاعرى ونشيـــده وبقيت في غسق الظلام القاتم

[١ / ٥٣١]

ــ وامنحينى ألف حلم
من ليال غسقيات الغلالة
شربتها فرحتي حتى الثمالة
فهى قيثارى وكرمي.

[٢ / ٥٣٤]

ــ فنخذ زورق فوق موجة شوق مغلفة ، خافية
....

إلى غسق قمرى المدار
عميق القرار
وليس له في الظهيرة لون
وليس له في الكثافة غصن
ولا فيه هول ، ولا فيه أمن
هنالك سوف نضيع .
[يغير ألوانه / ٢٣]

هذا الضوء الغسقى — سواء اقترن بـ « غسق الظلام » ، أو بـ « ليال غسقيات الغلالة » ، أو « غسق قمرى المدار » — لا يقترن بالظلام التام ، لأنه ينطوى على القمر والنجوم ، أي ينطوى على العناصر التى تخفف القتامة ، وتبعث الضوء حانيا ، فلا تدفع إلى الغوص في أعماق اللاوعى ، ليظل الإبداع ، كالحلم ، قرين « ليال غسقيات الغلالة » ، هي كرمة إبداع الشعر وقيثارته ، التي لا تتحول فيها « الثمالة » إلى « الثمل » . ولذلك يظل الإبداع قرين « غسق قمرى المدار » ، تسوده البينية التي تتذبذب بين لون الظهيرة ولون الظلمة ، فلا تغوص عميقا في قرارة الحلم ، بل تنطوى على ما يتوسط بين « الأمن » و « الهول » ، دون أن تنجذب إلى أعمق أعماق أي منهما ، فلا يتحقق الضياع الكامل في « هول » اللاوعى أو يتجمد الإبداع في « أمن » المدار العميق للغسق القمرى .

هذا الضوء الغسقى — في النهاية — لا يحول الثورة على الشمس ، في القصيدة التي أتحدث عنها — إلى تمرد مطلق ، ينقلب إلى عشق كامل للظلام والجنون ، كما نجد في شعر نوفاليس الذي حوم جبران حول بعض دواله[٣١] ، مثلا ، ولا يصل هذا الضوء بالثورة على الشمس إلى هذه النشوة الوحشية التي

(٣١) راجع الإشارة المتميزة إلى نوفاليس ، في الفصل الأول من كتاب :
C.M.Bowra, The Romantic Imagination, Oxford University Prss, London 1961.
وقارن بترجمة هذا الفصل — لكاتب الدراسة — في مجلة « الأقلام » ، بغداد سبتمبر ١٩٧٥ .

تعانق السماء ، « كنشوة الطفل إذا خاف من القمر »[٣٢] ، لو تذكرنا الضوء الغسقى الذي تبدأ به « أنشودة المطر » لبدر شاكر السياب (١٩٢٦–١٩٦٤) زميل نازك ورفيق ثورتها الإبداعية في الشعر الحر .

ولكن بقدر ما يظل الضوء الغسقى حانيا ، في قصيدة « ثورة على الشمس » ، كأنه لمعة الالهام الرقيقة ، وبوادره الإبداع الهادىء ، يفضى هذا الضوء إلى عنصر دال ثالث ، في القصيدة ، ينسرب منها كما ينسرب « النغم الإلهى الصدى » ، من « قافلة النجوم » ، إلى « فم » الشاعر ، لينقله الشاعر — بدوره — إلى الآخرين ، « في وادى العبيد » أو « وادى الحياة » ، فيغدو وجود الشاعر — في هذا الوادى — وجودا ضوئيا يشع النور والمعنى فيمن حوله ، فهو :

.... ذلك الشاعـــر المرهـــف وابـــن الخيــــال والإيحاء
ورسول السمـــاء للعـــالم البـــاكى وصوت الأحياء والأمـوات
[١ / ٦٦٤]

إن أهمية « ثورة على الشمس » — في شعر نازك الملائكة — تتمثل فيما تنطوى عليه هذه القصيدة من دلالة وبداية . أعنى الدلالةالتي تحدد مغزى صفة « عاشقة الليل » ، بكل ما تنطوى عليه الصفة من دوال . وأعنى البداية التي تتحول معها الدلالة ، لتتشكل عبر تجليات متعددة في قصائد لاحقة . وبين الدلالة والبداية تظهر شعائر الإنسلاخ من «معبد» الشمس إلى معبد الذات ، بغسقة القمرى المدار ، وعوالمه نجمية الاشراق . ولذلك تختتم القصيدة بهذا الخطاب النهائى إلى الشمس :

أضواؤك المتــراقصات جميعهـــا ياشمس أضعـف من لهيب تمردى
وجنـون نارك لن يمزق نغمتـــى مادام قيثـــارى المغـــرد في يدى
فإذا غمـرت الأرض فلتتذكـرى أنى سأخلى من ضيـائك معبـدى

---

[٣٢] راجع ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ١/٤٧٥ .

وسأدفن الليل الذي جللته ليخيم الليل الجميل على غدى
[١ / ٥٠٠ــ٥٠١]

وتنطوى شعائر الإنسلاخ التي أتحدث عنها على نوع من الولادة الجديدة ، تعود معها الأنا إلى الرحم ، متوحدة في كهف الحلم ، أو معبد الذات ، وينسحب الضوء الشمسي بالقدر الذي تنغلق الأنا على نفسها ، أو تغلق نافذتها في وجه الظهيرة القاسى ، خالقة نوعا من الظلمة ، ليس سوى مقدمة ضرورية للغسق القمرى المدار ، للإبداع ، في « الليل الجميل » ملاذ الأنا ورحمها الذي تولد منه ، وفيه :

سأغلق نافذتي فالضياء يعكر ظلمتي الباردة
... ...
سأغلق نافذتي فالظهيرة لا ينتهى حقدها الراعب
تصب سكينتها في برود ويسخر لي وجهها الغاضب
يطاردني صمتها السرمدى ويكتبنى لونها الراسب
... ...
سأصبر حتى يجيىء الدجى ويغرب خلف الوجود الضياء
[٢ / ١٤٨ــ١٤٩]

ولذلك سرعان ما تنبثق الأنا من هذه الظلمة ، متحولة ، متفجرة بالحياة ، كأنها تبعث صارخة من « قبر ينفجر » :

ناديت أكداس الرمال تفجرى فتفجرت تحت المساء المظلم
وجمعت أحلامى ومزقت الثرى بصفائها ووقفت تحت الأنجم
وفتحت صدرى للضياء وسحره وصرخت بالكون الجميل الملهم
أناحية يا أرض! هذى نغمتي هذا نشيد فؤادي المتكلم
[٢ /١٦٩ــ١٧٠]

وعندما تحدث الولادة الجديدة ، وتكتمل شعائر التحول ، في الظلمة الممتدة « كالوهم ، كالموت الرهيب» [٢ / ١٧٣] تلك الظلمة التي لا

تفارقها « الأنجم » في النهاية ، تنسلخ الأنا من العبادة الشمسية ، ويتأسس هذا النفور اللافت من الظهيرة التي لا ينتهي حقدها الراعب ، وتحن الأنا إلى الليل الذي تحولت فيه ، حنينها إلى منبع الأمن والسكينة ، فنقرأ في « أغنية ليالى الصيف » :

أنت للأحلام مأوى
يا ملاذا باردا عذب الجوار
لخدود حملت عبء النهار
وأتتك الآن نشوى . [٢ / ٥٣٣]

ولا يحدث أي تقارب بين « عاشقة الليل » والشمس ، في شعر نازك الملائكة ، إلا إذا تحولت الشمس عن مجلاها اللهيبي الحارق ، وضوئها الصيفي الصاهر ، واكتسبت مجلى ليليا ، باردا عذب الجوار ، فصارت شمسا شتوية ، صورة أخرى للقمر ، تنطوي على « النعومة » و « الضياء الرقيق الغريب » ، فتشع « الحرارة والرفق في لمسات الرياح » ، أو تذيب الجليد « عن زهرة لا تريد فراق الحياة » . [٢ / ٣٧٣]

والقمر — في هذا السياق — نقيض الشمس الحارقة ، والبديل الضوئى للظهيرة التي « لا ينتهي حقدها الراعب » . يقترن بليالى الصيف التي تتجلى :

... شفاها قمريات القبل ،
تنثر الأنداء أقداح عسل ،
فوق أشجار المدينة . [٢ / ٥٣٢]

وهو أبرز ما في « جزيرة الوحى » التي لاحت لعاشقة الليل كالمأمل البعيد :

الرمـــــل في شطهـــــا ندى   يرشف من دجلـــــــة البرود
والقمـــر الحلـــو في سماهـــــا   أمنيـــة الشاعـــر الوحيـــــد.
[١ / ٥٩٥]

ولذلك يعود القمر رمزا متعدد الدلالة ، تتغنى به عاشقة الليل ، في قصيدة

بعنوان « أغنية القمر » ، في ديوانها الرابع .

وتنطوى هذه القصيدة على الضوء الغسقى الذي اقترن بالإلهام ، في « ثورة على الشمس » ، ولكن الضوء ينسرب ـــ هنا ـــ مع القمر في « غسق أبيض يسيل على خلود الليل » ، ليغدو القمر « مخبأ للجمال » ، و « توبة للقبح » ، و « ندم الليل والظلام » ، و « كفارة الغيم والأعاصير » وبالقدر نفسه يغدو القمر قرين الحلم والخيال ، فهو « ساقى الأعين الرقاق رؤى » ، و « غازل الأحلام » التي يحلق بها « جناح الفراشة الغضة » للخيال . وتختتم القصيدة بهذه الابيات :

الـــبث كما أنت عالما عجـــزت	أرواحنـــا أن تعـــى خفايـــــاه
يا ناسج الشعـــــر يابقيتـــــه	في عالم أظلـــمت مرايـــــاه
أي نشيـــد لم ينبـــجس عسلا	وأنت تفتـــــر في ثنايـــــاه
أنت منـــحت الغنـــاء لذّتـــــه	يا نبضة الـــوزن في حنايـــاه
فأبـــق وراء الحيـــاة أخيلـــــة	الشعـــــر فيها والحب واللـــــه

[٢ / ٤٨٥ــ٤٨٦]

لتتأسس دلالة القمر بوصفه رمزا يناقض الشمس ، ويعارض دلالتها التي تنطوى على قسوة الواقع . وبالقدر نفسه يعارض القمر أعاصير الليل ، أو ظلمته القاتمة التى تنطوى على الموت . ويغدو القمر ـــ في النهاية ـــ دالا يفضى مدلوله إلى إبداع الشعر ، كأنه لمعة الإبداع المضيئة ، في عالم أظلمت مراياه . وبالقدر نفسه ينطوى الشعر على مبدأ الحب الذي يقود إلى المطلق ، فتنسرب أخيلته وراء الحياة نفسها ، حيث العلة الأولى للشعر والحب ، حيث الله .

٣ــ٣ صيد القمر :

وعندئذ تختفى « الكآبة » من نموذج الشاعر ، الكائن الليلي الملهم ، ليحل محلها الأمل الذي يرفده مبدأ الحب . وتتعدل الصورة القديمة التي قابلناها في « مأساة الحياة « (١٩٤٥ــ١٩٤٦) عن الشاعر ، الكئيب المغترب ، الذي :

أبدا يرقب الفضاء، يصيد النجـ ـم، أو يحصد الظلام الكئـيب
[١ / ١٢٦]

ليختفى حصاد الظلام الكئيب ، وتمتد عملية « صيد النجم » ، لتصبح سعيا وراء الرؤى ، ويتحول « النجم » إلى « القمر » ، ليتأكد حضور الرمز واتساعه ، في مقابل تقلص « ربة اللهب المذيب الصاهر » وغيابها ، وبالمثل تقلص « الظلام الكئيب » وغيابه . ونقابل نموذج الشاعر ، الكائن الليلي ، مرة أخرى ، ولكن بعد أن يتحول « الشاعر » إلى هذا « الغلام » بعيد الخيال ، في قصيدة « شجرة القمر » :

وكان غلاما غريب الرؤى غامض الذكريات
وكان يطارد عطر الربى وصدى الأغنيـات
وكانت خلاصة أحلامه أن يصيـد القمـر
ويودعـه قفصا من ندى وشذى وزهـر [٢/٤٢٦]

وتتجاوب قصيدة « شجرة القمر » (١٩٥٢) التي صارت عنوان الديوان الرابع (١٩٦٨) لنازك الملائكة مع قصيدة « أغنية للقمر » (١٩٥٢) من الديوان نفسه ، ولكن تمضي « شجرة القمر » لتؤكد رمزية « صيد القمر » ، من خلال إطارها الحكائي .

وتتكون القصيدة من سبعة مقاطع ، تبدأ بهذا الغلام الغريب الذي يعيش على قمة من جبال الشمال ، يملأ أفكاره من شذى الزنبق ، ويشرب عطر الصنوبر ، ويطارد صدى الأغنيات ، ويحلم أن يصيد القمر :

وكان يقضى المساء يحوك الشبـاك ويحلـم
يوسده عشب بارد عنـد نبـع مغمغـم
ويسهر يرمق وادى المساء ووجـه القمـر
وقـد عكستـه ميـاه غديـر برود عطـر
ومـا كان يغفـو إذا لم يمر الضيـاء اللذيـذ

على شفتيـــه ويسقيـــه إغمـــاء كأس نبيـــذ
ومـــــا كان يشرب من منبـــــع الماء إلا إذا
أراق الهلال عليـه غلائـل سكـــرى الشذى. [٤٢٧/٢]

ويحقق الغلام حلمه ويصيد القمر ، في المقطع الثاني ، ويرقده في كوخه ، ناعما بتلك الشفاه « التي شغلت كل رؤيا قديمة » . ولكن يضج المنادون والصبايا والرعاة ، ويخرج الجميع باحثين عن القمر ، في المقطع الثالث . وفي الكوخ ، كان الغلام يضم الأسير الضحوك ، يغنى لملهمه في جوى وانفعال :

ولكـن صوت الجمـاهير زاد جنونـا وثـــورة
وعـاد يقـلب حلـم الغـــلام على حد شفـــره
ويهبـط في سمعـــه كالـــرصاص ثقيـــل المرور
ويهدم ما شيدتـــــه خيالاتـــــه من قصور. [٤٣٤/٢]

وحين استطاع الرعاة الملحون هدم جدار الكوخ ، في المقطع الخامس ، لم يجدوا سوى السكون والغلام النائم في حلمه البرىء ، فقد احتال الغلام وأخفى القمر تحته في الثرى . ويأتى الصباح ، في المقطع السادس ، ليبصر الغلام سدرة عجيبة نبتت في الثرى ، حيث خبأ القمر ، يتدلى من كل غصن من أغصانها قمر . وعندئذ ، يعيد الغلام القمر إلى أهل القرى الوالهين ، بعد أن صارت له أقماره الخاصة ، وبعد أن تعدد القمر الواحد فصار أقمارا . ويمضى الزمان ، في المقطع السابع ، فلا يبقى سوى همس « كأصداء نبع تحدر من عمق كهف » .

ومن السهل أن نرى في مسعى الغلام « الغريب الرؤى ، العبقرى الجنون » ، تمثيلا رمزيا لمسعى الشاعر ، الكائن الليلى (٣٣) . ولكن الأهم أن نلمح الأبعاد الدلالية التي ينطوى عليها هذا التمثيل . هناك ــ أولا ــ هذه

(٣٣) ذلك تفسير لا يختلف كثيرا عن تفسير نازك الملائكة نفسها ، في حديثها « حول شجرة القمر » ، ديوان نازك ٢/ ٤١٣ــ٤١٧ .

الثنائية اللافتة بين الأنا والآخرين ، والأعلى والأدنى . أعنى الثنائية التي يعيش معها الغلام « على قمة من جبال الشمال » ، بينما يقترب الآخرون من السفح ، والثنائية التي يتعارض فيها « حلم » الغلام (أو الأنا المبدعة ، أو الشاعرة) مع « رغبة » الآخرين ، الذين يهدمون « ما شيدته خيالاته من قصور » . وهناك — ثانيا — عملية « الصيد » التي يتحول بها الغلام إلى مجلى آخر لبروميثيوس Prometheus سارق النار المقدسة ، ذلك الذي تجاوز الآخرين ، فصعد إلى قمم الآلهة ، ليسرق نارها بحيلته ، ويعود هابطا إلى الأرض ، ليقدمها إلى الآخرين ، علامة للخصب والمعرفة . وضوء القمر الذي يصيده الغلام — غريب الرؤى — قريب الشبه من هذه النار المقدسة ينطوى على شيء من سحرها ، فهو الذي يضيىء الطريق إلى كل حلم بعيد القرار بعد أن تحدر « من أمسيات بعيدة » . وبالقدر نفسه ينسرب ضوؤه في الثرى ، لتنبثق هذه السدرة الخصبة التي لا مثيل لها بين الشجر ، والتى غذّت شذاها شفاه القمر (« التي شغلت كل رؤيا قديمة ») وأرضعها ضوؤه المختفى « في التراب المعطر » . والغلام نفسه قريب الشبه من بروميثوس ، فهو الذي صاد القمر ، فسرق النار المقدسة في مجلى مغاير من مجاليها ، وهو الذي خلقت حيلته سدرة الأقمار المتعدده ، وهو الذي أعاد — أخيرا — القمر الأصل إلى أهل القرى الواهين ، وأطلقه في السماء :

يجوب الفضاء وينثر فيه الندى والبروده .

ومن اللافت للإنتباه أن التحول الذي يمر به القمر ، ما بين صورة الواحد في السماء وصورة المتعددة في السدرة ، لا يتحقق إلا مع الضوء الغسقى ، ذلك الذي يتوسط ما بين ظلمة الليل وبواده النهار هذه المرة . وعندما ينبثق الصباح « يتوج جبهته الغسقية عقد ورود » ، تنبثق السدرة ، كأنها ثمرة الإبداع ، ونتاج حالة الوعى التي تتوسط ما بين الظلمة والنور . أما القمر الذي يغيب في ظلمة الأرض ليعود أقمارا متعددة ، فيبدو — من هذا المنظور — أشبه ببذرة الضوء السماوى التي تغيب في غسق الوعى البشرى ، لتنبثق أغصانا متعددة من الضوء ، أو أقمارا متعددة من إبداع الشاعر ، ذلك الكائن

الذي يتوسط ما بين عالمي الأرض والسماء ، كما يتوسط الغسق ما بين الظلام والضياء . ولكن على نحو تغلو معه عملية صيد القمر ، أو سرقة النار المقدسة ، إطلاقا لسراح قوى الإبداع ، خلقا متجددا يقترف به الشاعر خطيئة :

كخطايا الرب الذي سرق النا ر لعباده ونال الشقاء
[٢٦٣/١]

ولكنها الخطيئة التي تؤكد هوية الكائن الليلي الملهم ، رسول السماء للعالم الباكي ، ذلك الذي :
لا يطيق الأذى ويحلم بالكو ن طهورا مضوّأ الأنداء
[٤٥٤/١]

وبقدر ما يعود بنا هذا البعد الدلالي الأخير إلى ثنائية الأعلى والأدنى ، والأنا والآخرين ، يؤكد هذا البعد، على سبيل التضمن ، المغزى الخلقي الذي ينسرب في سرقة النار ، أو صيد القمر . أعنى المغزى الذى يجعل سرقة النار تضحية لا مفر منها لنشر الضوء بين الآخرين ، والمغزى الذي يجعل صيد القمر قرين العملية التي يتحول بها القمر الواحد إلى أقمار متعددة ، تقترن بمزيد من الضوء للآخرين .

وبقدر ما تقترن النار بالمعرفة والخصب ، في السرقة ، يقترن القمر بالإبداع والتجدد ، في الصيد . ولكن بالمعنى الذي يجعل الإبداع قرين قوة متعالية ، محلقة ، كامنة ، تنتظر من يصيدها ، أو يمتلكها ، ليعود فيطلقها بعد أن يضيف إليها . ولذلك تتحول عملية الإبداع ، في قصيدة متأخرة لنازك الملائكة ، هي « الأميرة النائمة » (١٩٧٣) إلى تمثيل رمزي مغاير ، يؤكد هذا البعد الدلالي لصيد القمر .

ويقوم التمثيل الرمزي المغاير على حكاية أخرى ، كحكاية « شجرة القمر » ، هي حكاية الأميرة النائمة التي سحرتها قوة شريرة ، فتنام الأعوام

الطوال ، لا تستيقظ إلا إذا اقتحم قصرها أمير يحبها ، ويصل إليها : يقبلها فتستيقظ . والقوة المبدعة ، أو الكلمة الشاعرة (مجلى آخر للقمر) أشبه بهذه الأميرة : غفت عصورا في انتظار العاشق الأمير (مجلى آخر للغلام — غريب الرؤى ، عبقرى الجنون) ذلك الذي يأتي من المجهول ، يوقظ تلك الحلوة المهومة ، فيبعثها :

شرفة مسحورة الأستار لم يسمع بها الوجود
تفتـــح شبـــاكا على عالم الأطيـــــاف(٣٤)

وبقدر ما تحلم الأميرة بمن يخلصها ، مقترفا فعل التضحية ، تنتظر الكلمة من يخرجها من عزلتها :

.... لآلئـــــا عذريـــــة الأصداف
في أبحر بعيـــدة تائهـــة الضفـــاف

[للصلاة، ص٩٨]

مقترفا فعل الصيد ، فتخرج الكلمة « جميلة وخصبة » ، و « مثل لون النار » (مجلى آخر لسرقة النار) ناعمة كالزهرة مضيئة كالأقمار ، فتسمعها تقول :

إنى أنا عاطره كالبرعمة
إنى أضيىء مثلما تشتعل الأقمار
أنير للثوار
درب الليالى المعتمة
أفتح في وجوههم نافذة النهار
أرش في أنغامهم طعم ضياء سائل
أذيب فيه نكهة البهار . [السابق، ص: ١٠٢—١٠٣]

---

(٣٤) نازك الملائكة ، للصلاة والثورة ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٨ ، ص : ٩٨—٩٩ وسأكتفي — بعد ذلك — بالاشارة إلى رقم الصفحة في المتن .

والمسافة بين الكلمة « البرعمة » والكلمة التي تضيىء مثلما تشتعل الأقمار ، في الأميرة النائمة ، هي المسافة التي كانت تفصل بين القمر الواحد والأقمار المتعددة ، في شجرة القمر . و « الأقمار » التي تفتح في وجوه الآخرين « نافذة النهار » تذكّر بالقمر الذي كان « يضيء الطريق إلى كل حلم بعيد القرار » . ولكن الأقمار تتكاثر — هنا — لتؤكد انتشار « الضياء السائل » الذي يضيء « درب الليالي المعتمة » للآخرين ، فتؤكد مغزى تضحية « العاشق الأمير » وتضيف إلى دلالة « الغلام — غريب الرؤى » ، بالقدر الذي تصل بين رمزية القمر ورمزية الإبداع .

٤ــ١ تحولات :

وينطوى « صيد القمر» على بعد دلالى آخر ، أعنى بعدا يتصل بالمجاهدة اللازمة للوصول إلى القمر ، والمكابدة اللازمة للوصول إلى الأميرة النائمة . والمجاهدة كالمكابدة ، في هذا السياق ، سعى وراء غاية ، وإسراء في الشعور . وكلاهما يرتبط — آخر المطاف — بالبحث عن « السعادة » ، ذلك « اللغز » المحير كالقمر ، وذلك « الحلم المحجوب خلف الضباب » كالأميرة النائمة .

و « السعادة » غاية ملحة في شعر نازك الملائكة ، لا معنى للوجود دونها ، ولذلك يبسط السعى وراءها ظله على المطولة الأولى « مأساة الحياة » (١٩٤٥ــ١٩٤٦) لتذكر السعادة بـ « عنقاء » إيليا أبي ماضي (١٨٨٩ــ١٩٥٧) ، بالقدر الذي يذكر البحث عنها بالملاح التائه لعلى محمود طه . ولكن البحث يمتد — عند نازك الملائكة — ليبدأ من الخطيئة الأولى لآدم وحواء[٣٥] ، وينتهى بالحرب العالمية الثانية ، ويجمع بين ماضى

(٣٥) من اللافت للانتباه أن صورة « حواء » تبدو متوازية مع صورة « آدم » ، في هذه المطولة ، ولكنها تحتل الصدارة في الصياغة الثانية للمطولة نفسها ، بعنوان « أغنية للانسان » (١٩٥٠) ، فتتجلى — حواء — في نموذج بروميثيوس ، سارق النار ، على نحو تغدو خطيئتها ،

البشرية وماضى الأنا ، ويتحرك ما بين الفصول الأربعة للطبيعة والفصول المتعاقبة للإنسان ، بالقدر الذي يتحرك بين أقانيم البشر وأقاليم الوجود ، ويصل الأساطير العربية بالأساطير الإغريقية ، ويعرج على الأغنياء والرعاة ، والأشرار والرهبان ، والفنانين والعشاق والشعراء ، لينتهى السعى « بين يدى الله » ، قبيل الوصول الأخير إلى شاطىء الأبدية :

شاطىء الموت، شاطىء الوحى والأسـ ـرار ذاك المحجب المخفيـــــــــا
[١ / ٢٣٩]

وتنتهى المجاهدة ، كالمكابدة ، بإدراك « مأساة الحياة » ، فلا يصل السعى إلى السعادة بل إلى الشقاء في حضرة الآخرين ، والموت في ظلمة الوجود .

ويتكرر السعى ، ثانية ، في « أغنية للإنسان » (١٩٥٠) ، لتبرز « السعادة » مرة أخرى ــ في الصياغة الثانية للمطولة نفسها ــ لغزا محجبا بالغموض ، وجنية مجنحة الأقدام في عالم لا نراه :

من غبـــار النجـــوم جدران مأوا ها الغـــريب المشيـــد فوق الزمـــان
في مكـــان من الوجـــود على با ب رؤاه يضيـــع حد المكـــان
وعلى رأسهـــا جدائـــل بيض الـــ ـعطـــر من زنبـــق غريب الـــرواء
أنبتتـــه حدائـــق القمـــر النــــا ئى لتـــلك الجنيـــة البـــيضاء
ويداهـــا المسحورتـــان تقـــودا ن النجـــوم الشقـــراء عبر الـــفضاء
[١ / ٣٠٤ــ٣٠٥]

في دفع آدم إلى الشجرة المحرّمة ، بمثابة فعل من أفعال اغتصاب المعرفة أو النور ، فتصبح الخطيئة الأولى لحواء ــ أمنا ــ « شعلا في وجودنا وضيائا » [٢٦٣/١] . ولكن هذه الصورة الجديدة التي تؤكد التمرد الانساني ، تختفي تماما من الصياغة الأخيرة (عام ١٩٦٥) للمطولة نفسها ، فلا نواجه سوى التركيز على آدم الذي « فقد فردوسه الجميل عقابا » [٣٧٢/١] . أما التمرد الانساني الذي تنطوي عليه الصياغة الثانية فينداح ليتم التركيز على العنصر القدري ، وما يقترن به من وصول إلى نبع الإيمان بالله ، كأن هذا العنصر هو الخطوة السابقة على التصوف البارز في شعر السبعينيات .

وبقدر ما يرتبط « القمر » و « النجوم » بمأوى هذه « الجنية البيضاء » ، ويخلع عليها كلاهما لونه وضوءه ، يؤكد العنصران المضيئان رمزية الإسراء الليلي ، بحثا عن « السعادة » ، ولكن ينأى كلاهما ويبعد ، فلا تدنو « السعادة » لصائد ، ولا تصحو « الأميرة النائمة » لعاشق ، وينتهي السعي بالضياع ، وينتهي الحلم بالإنطفاء ، ولكن يبقى أمل الوصول إلى هذه الجنية ــ الأميرة :

علنا بازرقاق عينيك نبني
من جديـــد لنـــا سماء
علنا باشقرار شعرك نفني
سطــوة الليــل والفنــاء . [١ / ٣١٥]

ويقترن الأمل بالإسراء الداخلي ، هذه المرة ، أعني بالرحيل صوب « عوالم نجمية الاشراق » بحثا عن هذه « الجنية » في الداخل وليس الخارج :

ومئـــات ترجـــو العثـــور عليها   في زوايا النفوس خلــف دجاهـــا
في دروب دكناء يجهــد ضوء الـــ   ــقمــر الطفــل أن يمس ثراهـــا
[١ / ٣٢٤]

ويظهر القمر ، مرة أخرى ، علامة مضيئة ، تؤكد جلوى الإسراء الداخلي ، فيؤكد القمر مغزى المكابدة الروحية للسعي ، ويبرز أهمية « الضمير» :

ذلك الـــراقب الالهي في النفـــ   ــس لسان الهدى وصوت الشعـــور
[١ / ٤٢٤]

ويحن المسعى إلى الله ، بقدر ما يتوجه إليه ، في الصياغة الأخيرة لمطولة « أغنية للانسان » (١٩٦٥) فتحن الرحلة إلى السماء ، حيث الضياء ، حيث الله :

ذلك المنبـــع الأثيري ما أعـــذ   ب كاساتـــه لمن يسقاهـــا

لم يزل في انتظـــار دنيـــــا ترامت   في دروب الدجى فضلّت خطاهـــا
[١ / ٣٨٥]

وتنتهى الرحلة بعالم الشعراء ، ليصبح الشاعر ، الكائن الليلى الملهم ، موازيا للضمير ، يقترن بالطهر الذي « يطفئه الشر والمعانى الدنيئة » [١ / ٤٥٤] . وينسرب « المنبع الأثيرى » في روح الشاعر ليغدو « روحا ضوئيا » فتوحى نهاية المسعى باشراقات الليل الروحية ، لندنو من عتبات التصوف ، وإن لم نخطو فوقها إلى التصوف نفسه .

هذا التغير الداخلى لاتجاه السعى وراء « السعادة » في الصياغات المتعاقبة لمطولة نازك الملائكة ، يوازى التحول عن دلالة « مأساة الحياة » (١٩٤٥) إلى دلالة « أغنية للانسان » (١٩٦٥) . وبالقدر نفسه يوازى التحول في الدلالة ما بين « المأساة » و « الأغنية » ، داخل الصياغات المتعاقبة للمطولة ، التحول المقابل في رمزية الليل ، خارج المطولة ، في قصائد نازك الأخرى . أعنى أن دلالة « المأساة » ، داخل المطولة ، توازى الإلحاح على الدلالة الفرعية لليل « الكئيب » ، خارج المطولة ، مثلما توازى الإلحاح على الموت الذي ينسرب في الوجود الإنساني نفسه ، كأن :

... شيئا في عمق أنفسنا يجـ ـذبنا للممات ، شيئا مكينا
[٢ / ١٠٦]

فلا يبقى لنموذج الشاعر ، الكائن الليلي ، سوى أن « يحصد الظلام الكئيب » ، في هذه المرحلة الأولى من شعر نازك الملائكة . وبقدر اقترابنا من دلالة « الأغنية » ، في المرحلة اللاحقة ، يختفى « الليل الكئيب » ، ويقبل ليل آخر « يبيع النعاس وعطر الورود » ، كأنه « أغنية للحياة » ، أو « دعوة إلى الحياة » ، تقترن بتلك الأنجم الوامقات التي :

أصابعهـــا اللدنـــة المخمليـــة في دربنـــــا
تطـــرز كل غد قادم بخيـــــوط المنـــــى

تقود خطانا خلال الشعاب الطوال الممضة. [٢/٣٥٨]

فتخايل « جنية السعادة » الشاعر ، الكائن الليلي ، لتدفعه إلى أن يصيد القمر ، ذلك الذي يقود ـــ بدوره ـــ إلى الشعر والحب والله ، في عالم أظلمت مراياه ، أي يقود إلى « ذلك المنبع الأثيرى » ، الماثل في الصياغة الأخيرة للمطولة .

قد تفارق هذه التوازيات انضباطها الشكلى ، لو حولنا الدلالتين المتعارضتين لكل من « المأساة » و « الأغنية » ، في المطولة وخارجها ، إلى دالين نبحث عن مدلولهما في القصائد الاجتماعية السياسية لنازك الملائكة . ولكن يلفت الانتباه ، في هذه القصائد ، أنها تتذبذب ما بين ثنائية دلالية أشبه بثنائية « المأساة » و « الأغنية » . إذ تبدأ هذه القصائد من « ظلام » إجتماعي سياسي ، تتجاوب فيه الدوال السالبة ، في « المقبرة الغريقة » (١٩٤٦) و « الكوليرا » (١٩٤٧) و « غسلا للعار » (١٩٤٩) و « النائمة في الشارع » (١٩٤٢) ، ليكشف التجاوب عن واقع محبط ، يوازى مدلول « وادى العبيد » فيه مدلول « الليل الكئيب » ، ويوازى التمرد على هذا الواقع التمرد على الشمس ، واستبدال عشق الليل بالحياة في نهار هذا الواقع . ولكن ينسرب احباط الواقع ليتغلغل في غيوم الليل ، فيتخبط « الهاربون » في « السفينة التائهة » ، يطاردهم « الأفعوان » كما تطاردهم « لعنة الزمن » .

وتتحرك القصائد الاجتماعية السياسية ، مع ذلك كله ، إلى ما يشبه انبثاق « الضوء » ، ما بين « تحية للجمهورية العراقية » (١٩٥٨) و « الوحدة العربية » (١٩٦٣) كما لو كانت القصائد تنتقل من دلالة « المأساة » إلى دلالة « الأغنية » . ولكن تنجذب دوال القصائد إلى « الظلام » ، مرة أخرى ، في تواز مع تصاعد الإحباط السياسي الإجتماعي ، ومن ثم تصاعد وطأة الواقع المحبط ، من منظور الأنا التي مازالت عاشقة لليل ، فتتحول « ثلاث أغنيات عربية » إلى « ثلاث أغنيات شيوعية » ، وتتحول أغنية « الوحدة العربية» التي كانت :

ضـــوءا وسلامـــا في ليلـــة ليـــلاء

[٢ / ٥٢٥]

إلى « أغنية للأطلال العربية » :

ويصعـــد في الليـــل همس كئـــيب تردده الدمـــــن الماحلـــــة

[٢ / ٤٧٢]

ويتكاثف « الظلام » الاجتماعي السياسي ، إبتداء من :

إنـــــه الليـــــــل كل الحدود غرقت في مدى غيهبـــــــــه

بدياجيـــــه لف الوجـــــود أيها العـــــــربي انتبـــــــه

[٢ / ٤٩٨]

وانتهاء بـ :

إن الظـــلام سلاسل خنـــقت مرافئنـــا ،

أغانينـــا ،

كواكبنـــا ،

وجـــزّت كل أعنـــاق المدائـــن والحدود . [للصلاة/٩٠]

فتضيع « سوسنة اسمها القدس » (١٩٧٣) ، في هذا الظلام المتكاثف المتعاقب .

قد يلوح بصيص من الضوء باقتران « الماء والبارود » و « السفر في المرايا الدامية » لحرب أكتوبر (١٩٧٣) ، ولكن يتحول هذا البصيص الضوئى من الأمل إلى « تمتمات في ساحة الإعدام » (١٩٧٤) فيطبق الظلام ثانية ، ونعود إلى دلالة « المأساة » .

ولكن يوازى تكاثف الظلام ، في هذه المرحلة المتأخرة ، عنصر من عناصر الإدانة الذاتية ، ينطوى على احساس حاد بالخطيئة الجماعية ، كأن هذه الخطيئة علة الظلام المتكاثف ، وكأن الاعتراف بها لون من ألوان التطهر الذاتي ، يمكن أن يفضى إلى الخلاص :

نعم، قد مُنحنا الذرى والسواقى ومجد التلول

وهـــدب النجـــوم، وشعـــر الحقـــول
ولكنـــــــــــــــــــــا لم نصنها
ولم ندفـــــع الـــــــريح والموت عنها
فبـــاتت كزنبقـــة في هديـــر السيـــول
نعـــم، ودفعنـــا بأقمارهـــا للأفـــول. [للصلاة/٤١]

وبقدر ما يخفف الاعتراف بالخطيئة وطأة الظلام المتكاثف ــ ولنلاحظ دلالة الأقمار التي أفلت بفعل الخطيئة الجماعية ، في هذا السياق الاجتماعي السياسي ــ يلمح الاعتراف نفسه إلى ضروة التطهر ، فينطوى على ضرورة العودة المجددة إلى « ذلك المنبع الأثيرى » للضوء الذي انسرب في « أغنية الانسان » ، بوصفه نبع التجلد :

... حيث نغـــــمس شكـــــوا نا ونسقـــى تعـــطش الأحــــلام
من جديـد نعـيش تعرفنـا الريـــ ــح وتتلـو نشيدنـــا الأنغــــام
من جديـد يعـود يبنـى لنـا التـار ريخ في ظلـه الفسيـح مكانـــا
وتقـــول الحيـــاة أن لنـــا ظلا لنـــا بعض قصة وكيانـــا
[١ / ٣٠١]

وبقدر ما يقترن هذا « المنبع الأثيرى » ، بالتطهر ، فيؤكد بعض جوانب الدلالة الرمزية للماء ، تنطوى العودة إلى هذا « المنبع » على معنى العودة إلى الأصل الأنقى ، الجوهر الأسمى ، النور الأسنى ، فتتجاوب دلالة الماء والنور ، في هذا السياق ، لتؤكد العودة إلى المنبع ضرورة الإيمان بالله ، خصوصا حين لا يملك التائهون « تحجب أبصارهم ظلمة وألف ستار » ، سوى أن يتوجهوا إلى المنبع الأثيرى لضوئه ، هذا الضوء الذي لم يزل في انتظارهم رغم ليل خطيئتهم الطويل :
فالتجىء للسمـاء حيث المنى والـــ ـرى حيث الضيـــاء حيث اللــه
[٢ / ٣٨٥]

وعندما يقترن اللجوء إلى السماء بالاعتراف بالخطيئة ، بالقدر الذى ينطوى

اللجوء إلى « المنبع الأثيرى » على نية التطهر ، وينطوى المنبع الأثيرى ـــ بدوره ـــ على الماء والنور ، تقترب « جنية السعادة » ، أخيرا ، وتبدأ الإجابة النهائية عن السؤال :

يا جنـــــح ليـــــل فاقـــــد فجـــــره
متـــــى ترى سننـــــفض الغبـــــار
عن وجهنـــــا ونرفـــــع الحصار؟

[للصلاة/١٥٦]

وعندئذ يتغير مجلى التعارض بين طرفى الثنائية القديمة ـــ الأنا والآخرين ، والأعلى والأدنى ـ ليبرز مجلى جديد تحن فيه روح الانسان إلى المطلق ، وتتحول الرؤى الغريبة إلى رؤيا ، وينوب الغلام « الغريب الرؤى » العبقرى الجنون في « الأمير العاشق » ، ليتحول سعى الأمير إلى مكابدة روحية للوصول إلى « المليك »(٣٦) الذي يهب « ما هو أحلى » ، فيمنح :

مراع جديـــــــــــــــدة
ودفقـــــات عطـــــر جديـــــدة
وغابـــــات ظل وحب جديـــــدة .

[يغير ألوانه/١٠٨]

وتختفى « الليالى الثعلبيات العدوة » ليتحول « الليل الجميل » إلى سماوات من الضياء . فتصل « السفينة التائهة » (١٩٤٦) إلى حيث « يتفجر العسل » (١٩٧٣) وتتحول « لعنة الزمن » (١٩٥٠) إلى « اختلاجات نحو القمة البيضاء » (١٩٧٣) . وبالقدر نفسه تتبدل « شجرة القمر » (١٩٥٢) لتنبت « زنابق صوفية للرسول » (١٩٧٤) . ويختفى

---

(٣٦) تقول نازك الملائكة : « كلما وردت كلمة مليكي أو ملكي في قصائد هذه الفترة من حياتي ، فأنا أريد بها الله تعالى مالك الملك وملك الملوك ، هو اسم أطلقه الخالق على نفسه في القرآن ، فهو أحد أسمائه الحسنى كما في قوله : عند مليك مقتدر ، هو الله الذي لا إله إلا هو الملك » . راجع : يغير ألوانه البحر ، بغداد ١٩٧٧ ، ص : ١٩٩ . وسأكتفي ـــ بعد ذلك ـــ بالاشارة إلى رقم الصفحة في المتن .

« الأفعوان » (١٩٤٨) لتعطى « الأرض المحجبة » (١٩٥٣) سرها في « الهجرة إلى الله » (١٩٧٣) . وينتقل الحلم من « يوتوبيا الضائعة » (١٩٤٨) إلى « دكان القرائين الصغيرة » (١٩٧٤) في « مندلى » تلك التي كانت « شظايا قمر مغتسل » في « حقول الحلم من ليلى العصيب » و « شراعا أبيضا تحت مساء عنبى » [يغير ألوانه / ٨٤ــ٨٥] . ومن « مندلى » إلى « حلم ليلة من ليالى رمضان »[٣٧] ١٩٨٢) حيث يشرق وجه « المليك » أسنى وأبهى من لمعة البرق ، في ليلة كأنها ليلة القدر ، ويصعد صوت « حي على الصلاة » من المدى والليل ، يصب خشوعه كالسيل :

ويعرف قلبي المبهور في مكة ميلاده
ومكـــة، مكـــة للقـــــلب زواده. [٣٨]

وتغير القصائد ملامحها ، بالقدر الذي تتغير به دلالاتها الفرعية ، ولكن تبقى الدلالة المركزية لليل ثابتة ، تصل بين الليل والتوحد الذي يغلو حالا صوفيا ينطوى على اشراقات روحية ، وتصل بين الليل والشعر الذي يغلو تجليات ابداعية لهذا الحال ، فيتميز الطابع اللافت للديوانين الأخيرين لنازك الملائكة ، أعنى « يغير ألوانه البحر » و « للصلاة والثورة » ، وما أعقبهما من قصائد لم يضمها ديوان بعد .

٤ــ٢ اشراقات الليل :

ولقصيدة « الخروج من المتاهة » مغزى لافت ، في هذا السياق ، إذ

---

(٣٧)لم تنشر هذه القصيدة في ديوان بعد ، ولكنها منشورة في مجلة « الشعر » ، القاهرة أكتوبر ١٩٨٢ ، العدد ٢٨ ، ص : ١١ــ١٤ .

(٣٨)البيتان من قصيدة « سيمفونية السجاجيد » ، مجلة « الشعر » ، القاهرة ابريل ١٩٨٣ ، العدد ٣٠ ، ص : ١٦ــ١٨ .

تنطوى القصيدة على تمثيل كنائى allegory هذه المرة(٣٩) ، يتجاوب فيه البعد الاجتماعي والبعد الميتافيزيقي على نحو متميز ، يصل بثنائية التعارض المنسرب في البعدين إلى أقصى حدتها ، لتنحل الثنائية من أعلى ، فيما يشبه الإشراق ، فيتكشف سبيل مغاير يتجاوز النقيضين المتعارضين ، من خارجهما ، ليوصل إلى الحقيقة المطلقة . وتبدأ القصيدة بالتيه والعتمة في غابة الضباب الماحى ، وتمضى بين دهاليز مظلمة تتلوى ، وسلالم تمتد لا تنتهى إلى مكان ، وسجن رهيب مكهرب الأسوار ، وطريق مخيف أسود الضوء مخلبى الظلال :

عن يمين، وعـــن يسار ثعايـــــن، حقـــود، مطامـــع ذئبيـــة
فيـــمين مكشر الفـــم عن أنـــيـــاب وحش أحلاقـــه همجيـــة
ويسار يصب في جرحنـــــــــا الملـــح، ولمسات كفـــه دمويـــة
بين هولين حاقديــــن، إلى أيـــن سنـــمضى في العتمـــة اللولبيـــة
[للصلاة / ١٠٦ـ١٠٧]

والدلالة التي تنطوى عليها ثنائية « اليمن / اليسار » أوضح من أن نفصل في بعديها الاجتماعي والسياسي ، فالأهم ــ في سياق القصيدة ــ هو ما يتكشف عنه السير بين النقيضين ــ « اليمين / اليسار » ــ وما ينبثق ــ في ظلمة « الاطلال العربية » ــ من سهام نور « نابض العطر ، من وراء الليالى » ، لينحل التعارض بواسطة الإشراق ، فيتحقق « الخروج من المتاهة » :

وتشير السهـــــام هامسة تكـــــشف دربـــا مسربـــلا بالضيـــــاء
ضاحيـــــا لين الثرى كوكبيـــــا بعـــد تلك المفـــازة الصفـــراء
[للصلاة/١٠٨]

---

(٣٩) وليس على تمثيل رمزي كما كان الأمر في « شجرة القمر » . والفارق بين التمثيل بالرمز Symbol والتمثيل بالكناية allegory يرجع إلى تعدد المدلول وواحدية الدال في الأول ، وواحدية الدال والمدلول ــ معا ــ في الثاني ، وما يترتب على ذلك من اقتران الأول بالايحائية متعددة الأبعاد ، واقتران الثاني بالتعليمية المباشرة ، على مستوى الدلالة . لمزيد من التفصيل ، راجع الفصل الأول من كتاب :

Angus Fletcher, Allegory, The theory of a Symbolic Mode, Cornell University Press, New York 1964.

وبقدر ما تشير « المفازة الصفراء » إلى الرغبة في تجاوز طريقي اليمين واليسار (والمفازة من الفوز) عبر وسطية قد تحن إلى هذا مرة وذاك أخرى ، يشير اللون الأصفر إلى البينية التي تتذبذب فيها الصفرة ــ في شعر نازك الأخير ــ بين طرفين متعارضين ، لتحن إلى الطرف الموجب ، أو تتجاوزه إلى ما هو أفضل . و « الضوء الأصفر » ــ في قصيدة مقاربة الدلالة ، هي « صور وتهويمات أمام أضواء المرور » ــ « مفرق دربين » و « بشرى بخروج المجروح من الهوة » ، فهو :

فاصل أسرار، وتجل بين الضوء وبين العتمــــة،
في ليـــل محب ضيـــع مسلكــــه في غابــــة

[يغير ألوانه / ١٨]

وعندما نرد مدلول « المفازة الصفراء » ــ في « الخروج من المتاهة » ــ على دال « الدرب المسربل بالضياء » يشير الأخير إلى نوع من التصوف ، يقترن بالطرف الموجب الذي تنحل ــ في نهايته ــ ثنائية اليمين واليسار . ولذلك ينطوي « الدرب المسربل بالضياء » على معنى الصعود الذي ينتهي بالنفس إلى ضوء المعرفة المثلى ، للإنسان الكامل ، فيصعد الدرب إلى الحقيقة التي ليس في ساحتها يمين أو يسار ، بل صلاة هي ثورة ، أو ثورة هي صلاة ، لتنحل « المفازة الصفراء » ، وينتهي « فاصل الأسرار » بين العتمة والضوء . « أما الصلاة فهي رمز الجانب الروحي فينا ، هي الورود التي تنبت في النفس الإنسانية من أثر اتصالها بالمنابع الأزلية الجميلة ، منابع الله ... أما الثورة فهي ... رفض الإنسان المكتمل لكل زيف وفساد ، وعبودية وشر ، وطغيان وظلم وقبح في الحياة الإنسانية . والثورة مرتبطة أشد الارتباط بالصلاة ، فالإنسان الذي يصلي لله صلاة كاملة الأبعاد ، شاسعة التطلعات ، هو الإنسان الذي يعرف الرفض الحق والثورة على كل ما يهين كمال الإنسانية » .(٤٠)

وبقدر ما تزدوج الصلاة والثورة ، أو يتحد كلاهما ، في هذا السياق ،

---

(٤٠) من تقديم نازك الملائكة لديوان : للصلاة والثورة ، ص : ٨ــ٩ .

يتحول كلاهما إلى جناح يرتفع بالإنسان المسلم إلى أعلى ذرى انسانيته ، فيدرك أبعاد الروح ، ويمتلك نفسه التي لن تضل درب المطلق ، أو تطيل البقاء في « المفازة الصفراء » ، بل تعبر « الدرب المسربل بالضياء » إلى نور « المليك » الذي يتكشف — في نهاية « الخروج من المتاهة » — عن :

جبهة تمطـــر الوجـــود، وكـــف ، نهر حب ، ولجة من ضوء .

ويتجلى المجلى الجديد لثنائية الأعلى والأدنى ، في قصيدة « الخروج من المتاهة » ليفصل بين « الكف الممدودة في المتاه » ، و« النصير الأثيرى تجلى في أفقه اللانهائى » ، و « الباب المفتوح » ، و « الدليل » ، وبين البشر الذين يلهيهم اليمين أو اليسار ، ليسلموا التيه مفاتيح عمرهم ، كما أسلموا « سوسنة اسمها القدس » ، فتنأى الكف ، ويغيب النصير والدليل ، وينغلق الباب في أوجه التائهين .

وعندما تؤكد هذه الثنائية العلاقة بين الأنا الشاعرة والمطلق — « الملك » و « المليك » — تتصاعد دلالة المجاهدة والمكابدة التي أشرت إليها في الفقرة السابقة ، وتتخذ بعدا صوفيا لافتا ، ينطوى على وطأة المجاذبة بين عالم الروح وعالم الجسد ، في « الهجرة إلى الله » . وتتجاوب دوال « الجرح » و « الأشواك » و « الدماء » بوصفها علامة المجاهدة ، في قصيدة « الوردة الحمراء »(٤١) ، مع دوال « الطريق » و « الدرب » و « الرحلة » و « الهجرة » ، في قصيدة « حلم ليلة من ليالي رمضان » ، ليؤكد التجاوب المدلول الصوفى الجديد للسفر ، فنقرأ :

متى تدركين بأن السفر

إليه يكون بلا رفقاء ، ومن دون زاد

فعند شواطئه لن تلاقيك غير استدارة وجه القمر

ومائدة من أغان ، وتعريشة ، ووساد

---

(٤١) راجع نص القصيدة في مجلة « الشعر » ، القاهرة يوليو ١٩٨٣ ، العدد ٣١ ، ص : ١٥—١٦ .

من الحلم المتكسر أشرعة ، من نهور وهمس قرائين
من تمتمات سور .(٤٢)

وبقدر ما تنطوي « استدارة وجه القمر » ، في هذا السياق ، على علامة ضوئية تبشّر المسافر بالوصول ، وتؤكد إمكان الهجرة « ما بين كون وكون » ، ينطوي المدلول الجديد للسفر على مكابدة النفس التي تجاهد غوايتها وحيرتها . وتنطوي المجاهدة ـــ بدورها ـــ على ما يشبه المعراج ، ترقاه النفس صاعدة ، درجة فدرجة ، لتطرح مع كل درجة شيئاً من خطاياها وثقلها الأرضي ، فتطرح مرارة سجنها في « الجسم الخبيث » ، لو استعنا باستعارة أبي العلاء ، وشهقه قيدها ، لو استعرنا استعارة نازك ، حين نقرأ في شعر مجاهدتها :

ـــ أضيّع وجهك مغلوبة ، وأراني وحدي
وحين أغنيك تسبق صوتي مرارة سجني
وشهقة قيدي .
ـــ وفوق عيوني ضباب ، وعبر دمائي رغائب
تحمّلني ثقلها الأرض ، تقلع ريش جناحي الخطايا
وتعكس وجهي وتخدعني عشرات المرايا
فلا أستطيع الصعود .(٤٣)

وبقدر ما يقترن الصعود بالتخلص من سجن المادة ينطوي على معنى التطهر ، فيقترن بالنار ، بعد أن اقترن التطهر ـــ من قبل ـــ بعنصر الماء ،

---

(٤٢) مجلة الشعر ، ١٣/٢٨ . ولكي تتضح المسافة بين المدلول الجديد للسفر ومدلوله القديم ، راجع قصيدة « السفر » (١٩٤٥) التي تبدأ على هذا النحو :

أنا وحدي فوق صدر البحر يا زورق فارجع
عبثـا أنتظـر الآن فنجمـي ليس يطلـع
هبت الـريح على البحـر الجنـوبي المروع
فلتعـد للشاطىء الساجي بقلبي المتضرّع

ديوان نازك ٥١٣/١ .

(٤٣) مجلة الشعر ، ٢٨/ ١١ ، ١٤ .

ولكن تتأكد دلالة النار ، في هذا السياق ، لأنها العنصر الذي يأكل كل ما يقبل الفساد ، فيخلص النفس من أدران الجسد ، ويحرر الروح من ثقل المادة ، كما أنها العنصر الذي ينطوي على معنى التجدد الدائم ، والخصب والمعرفة ؛ ولذلك فالسفر فيها إخصاب وتحول ، وتعرف وكشف ، وإبداع وخلق :

من النيران تبدأ رحلتي
تنشقّ لي طرق
وتخطف روحي الأسفار
ففي أغصاني النشوى يكاد يسيل نسغ النار

[يغير ألوانه/ ١٢]

وتنطوي رمزية الرحلة الصوفية ، في هذه الأسفار النارية ، على ثلاثة طرق متعاقبة ، أو ثلاث دوائر نارية متتابعة ، ترقاها النفس من الأضيق إلى الأرحب ، ومن الأدنى إلى الأعلى ، فإذا وصلت النفس إلى غايتها اتصلت ، وإذا اتصلت بالكلية عن كليتها انفصلت ، كما قال المتصوفة قديما . والدائرة الأولى للنار هي الدائرة الصغرى ، الهوى الأول ، الحسى ، الترابي ، الذي يتوجه نحو « انسان من الناس » ، ويتقلب بين « المتعة » و « الشك والأهواء والغيرة » . والدائرة الثانية هي الوسطى ، حب الأرض ، الوطن ، الأمة ، هذا الحب الذي ينزف دما « من جرح فلسطين » ، ويزداد قتامة من « عوسج العار » . والدائرة الثالثة العليا ، هي دائرة المليك ، الحبيب الأول والآخر .

وإذا صعدت النفس إلى هذه الدائرة الأخيرة تحررت تماما من ثقلها الأرضي ، وانطوى زمانها ومكانها الماديان ، فتسمو دون بدن أو قيد ، لتمرح في وطنها الحق ، وفي حضرة المليك ، فتذوب في نقاوة المجهول من أسرار النار :

ويا ويل الذي يلقى
عليها نظرة : يعشى

تعود جفونه حرقا وسحب دخان
بياض باهر الأمواج ليس تطيقه عينان
وبرق يصعق الانسان
وضوء يستبيح العين ، يلهبها ولا يبقى
لها بصرا ويسقى الروح ما يسقى .
[يغير ألوانه/ ١٣٧]

وإذا وصلت النفس إلى هذا الحال اتصلت ، وعلامة أنها اتصلت أنها عن وعيها غابت :

أغيب أغيب لا أبصر حتى النار
ولا أتذكر الأشعار
أخوض في بريق نهار
ويهبط حولي وعيي ، حول إحساسي ، بياض ستار
وأفقد عالمي ، نفسي ، شعوري ،
عبر غابات من الأقمار . [يغير ألوانه/ ١٣٩]

وبذلك ينتهي السفر ، وتنتهي المجاهدة إلى غايتها الأخيرة ، وتكتمل إشراقات الليل ، وتكتسب « الأقمار » ـــ في الدائرة العليا من النار ـــ بعدها الدلالي الأخير ، الذي يميزها عن أقمار « شجرة القمر » وأقمار الكلمة ـــ « الأميرة النائمة » .

ولكن تظل ثنائية الليل والنهار ثابتة ، لا يتغير جذر التضاد بين طرفيها ، وإن تغير مجلى التعارض بينهما . فقط ، يتحول النهار عن مجلاه القديم ، ليغدو قرين الثقل الأرضي ، وبرق المشتريات ، وقيد الحواس ، فيتصل بأوائل المجاهدة ، فنقرأ :

ـــ فمتى سأكون له ؟ إنني أنأى وأضيع
في شؤون نهاري البليد
برق مشترياتي يخدعني عن سناه الرفيع . [للصلاة/ ١٤٣]

فيم أغرق طول النهار ؟
خلف غفلة أي جدار ؟
أي قبر غليظ حواني ؟
وحجّب روحي أيّ ستار ؟
كيف أصعد ؟ إن جبيني صباح مكبّل
[للصلاة/ ١٤٥ـــ١٤٦]

ويتصل الليل ـــ في المقابل ـــ بالصعود صوب وجه المليك ، فيتصل بأواخر المجاهدة وتعرف المطلق ، وبالقدر نفسه يغدو القمر علامة على وجود المليك ، فنقرأ :

ـــ عرفتك ملء ليل يمطر الدنيا
خيوط رؤى ...
مليكي أنت طعم الصيف في عمري
وأنت تألق الأقمار . [للصلاة/ ٦٩ ، ٧٢]

وفي هذا المجلى الصوفي لليل ، ينسرب ما يمكن أن نسميه « النور المحمّدي » ، ليوازي « أبد الضوء » الذي يطلع من كل الجهات ، في « زنابق صوفية للرسول » ، فيؤكد الانفلات من « سلاسل الجسد » ومن ثلوج الذات » ، ليصبح « أحمد » طائر المدى وجناح الصعود ، نحو الله . ويتكرر الاسم ـــ « أحمد » ـــ نافيا الدلالة القديمة للمعبد في « عاشقة الليل » مؤكدا الدلالة الصوفية التي يتضمنها هذا المقطع :

ـــ وقلت في لهفة أتوسل : أحمد ، أحمد
ناشدتك الله ، لا تتساقط غبار نجم مفتت
حلم عابدة في الدجى يتبدد
عيناك ليلة قدري وريشك شمع ومعبد . [يغير ألوانه/ ٥٧]

٤ـــ٣ تجليات الشعر :

ويعود نموذج الشاعر ، الكائن الليلي الملهم ، إلى الظهور في مجلاه الأخير ،

ليغدو صوفيا تتكشف له القصيدة في الوقت الذي تتكشف له حقيقة الوجود . وبالقدر نفسه يغدو إبداع القصيدة حالا تتجلى فيه الأنا المطلقة للإبداع الالهي ، من خلال الأنا المحدودة للإبداع البشري . وتنطوي المجاهدة ـ في الهجرة إلى الله ـ على المكابدة ـ في إبداع الشعر ـ والعكس صحيح بالقدر نفسه ، لأن الثانية وجه آخر للأولى ، تبدأ معها الحركة ، وتوازيها في الاتجاه ، وتماثلها في النهاية .

ويتحرك إبداع الشعر مع بارق يأتي ، مثل أصداء حلم تموّج ، لتبدأ الرحلة :

... نحو بلاد الأقمار
في غابات الأنجم ، في بيد منسيه
... في رؤيا غسقية . [للصلاة/ ٨٤ـ٨٥]

وتنطوي الرحلة على مصاعب السفر ، وبالقدر نفسه تتحرك من الأدنى إلى الأعلى فيما يشبه دوائر النار ، أو درجات المعراج ، فتكتسب « الرؤيا الغسقية » معناها الأخير . ولكن ينفلت بارق الإبداع ، عبر الصعود ، فينفلت لجام القصيدة ، تتراكض أشطرها سادرة في شعاب الليل :

تطير القوافي بعيدا وتنثر عبر الدجى شعرها المهملا
وتضحك مني ، تطفر ، ترفض أن تنزلا
مقاطعها تتراقص عبر المدى حلما مذهلا
وتقتطف الريح من هدبها سنبلا
وتدفق ـ دوني ـ أشطرها جدولا
وحين ألامسها تتبدد
فراشاتها في أصابع كفّي تخمد ، تخمد
سنابلها تتجمد
وأعجز عن أن أنال القصيدة . [يغير ألوانه/ ١١٠]

وتظل القصيدة نائية ، متأبية على التحقق ، في الدائرة الدنيا من الكشف ،

تبدي الصّد ، وإن كانت لا تكف عن المخايلة . وبالقدر نفسه يحتجب وجه المليك ، يتأبى نوره على طالب وصله . ولكن يمضي السفر ، وتتزايد المجاهدة ، فتصعد الروح شيئا فشيئا . وفجأة ، في لحظة من ضياع وحيرة ، يتغير وجه الدجى ، ويتجلى نور وجه المليك ، فتهمس الروح — فرحة — بإسمه.وعندئذ ، يدنو وجه القصيدة ، كالرؤيا ، وتعطى غابة الأقمار ثمرتها ، فتتدافع القصيدة ، عطية من عطايا المليك ، بعد أن تعرفت الروح وجهه ونطقت اسمه ، فيغدو الوجه سر الإبداع ونطق الإسم بدايته :

إذن هكـذا ! حين أهمس باسمك
يفتـح كنـــز المعـــاني الوليـــــدة
وتنمـو على شفتـــى القصيـــــدة
خطاهـــــــــا الوئيـــــــــدة
حفيـــف ريـــــاح بعيـــــدة
مليكـــي ، وأنت القصيـــــدة
وأنت جمال القصيــــــــــدة
ومن ضوء وجهك يطلع فجر القوافي العنيدة
كلؤلـؤة في الظـــلام فريـــدة .   [يغير ألوانه/ ١١٤]

وبقدر ما يتحد الإبداع الشعري بالكشف الصوفي ، في هذا السياق ، يتحول « غسق الظلام » القديم — علامة حالة الإبداع — إلى « رؤيا غسقية » تقترن بـ « غابات الأقمار » علامة الكشف الصوفي . ويكتسب « السهر » بعدا إضافيا ، في هذا السياق ، يتصل بمجاهدة الكشف ومكابدة الإبداع ، فينسرب في المعنى الصوفي للسفر وراء وجه المليك ووجه القصيدة على السواء . ويتجاور هذا البعد مع أبعاد دلالة « السهر » القديمة ، يضيف إليها بقدر ما يتضح بها . أعني تلك الدلالة التي كانت علامة من علامات نموذج الشاعر ، الكائن الليلي ، تكررت في « مأساة الشاعر » (١٩٤٥—١٩٤٦) :

أيـها الشاعـر الـذي يسـهر الليـ   وحيـدا مستغرقـا في الجمـود

محرقا روحه بخورا على حب (أبولو) ووحيه المنشود،
[١/ ١١٦]

وفي « مرّ القطار » (١٩٤٨) :

وفتى هنالك في انطواء
يأبى الرقاد ولم يزل يتنهد
سهران يرتقب النجوم ، [٢/ ٦١]

وفي « إلى الشعر » (١٩٥٠) :

وسأسمع صوتك كل مساء
حين يغفو الضياء ...
وتنام الحياة ، ويبقى الزمان
ساهرا لا ينام
مثل صوتك ، ملء الدجى الوسنان
صوتك السهران
في حنيني العميق
صوتك الأبدي الذي لا ينام
فهو يبقى معي سهران [٢/٥٦٥–٥٦٦]

فكانت – في تكرارها – تأكيدا لارتباط الليل بإبداع الشعر ، وتأكيدا لارتباط الليل بالتوحد ، على أساس من العلاقة المتبادلة بين الإبداع والتوحد ، في رمزية الليل .

وتعود دلالة « السهر » ، في سياقها الجديد ، علامة على الشاعر ، الكائن الليلي ، ولكن بعد أن انطوى التوحد على معنى الشاعر الوحيد في حضرة الواحد ، وبعد أن انطوى الإبداع على معنى الكشف الصوفي . ولذلك يختفي « أبولو » لا لكي تستبدل به « ديانا » ، بل ليحل محله الحبيب الجديد القديم ، الأول والآخر ، في قصيدة « سهر » (١٩٧٣) ، فنقرأ :

خذني يا سهر

إلى حبيبي تحت نصف الضوء في السّحر
عبر المسافات لنا لقاء
مضيعين في سماوات من الضياء
ولا نهايات غريقات المدى زرقاء
موسقها القمر .   [للصلاة/ ٥٢]

ومن الممكن أن نستبدل المليك بالحبيب ، في هذا السياق ، دون أن تتغير الدلالة ، وبالقدر نفسه نصل بين الضياع في سماوات الضياء والوجد الصوفي ، ليصبح « السهر » موازيا للهجرة إلى الله ، وارتحالا ليليا « تحت نصف الضوء » ، في « الغسق الواله » [للصلاة/ ٥٦] ، من زمان الشعور . أعني الارتحال الذي قد يستبدل فيه « السحر » بالغسق ، وكلاهما نصف ضوء ونصف ظلام ، وحال يتراوح بين الصحو والغيب ، ليؤكد « السحر » الدنو من نور الإشراق ، ومن ثم الاقتراب من الرؤيا ، في الدائرة الثالثة من دوائر النار .

ولذلك يقترن السهر ، في سياقه الجديد ، بالمجاهدة التي لا بد منها للوصول ، فهو « سكّر الدموع عند صوفي يحب الله » [للصلاة/ ٤٥] مثلما يقترن بالكشف الذي :

من ذاق عذوبته يسكر
يسهر
يسهر .   [يغير ألوانه/ ١٨٥]

وما بين سهر « المجاهدة » وسهر « الكشف » ، تتحرك أوائل تجليات الشعر وأواخرها ، وتتخلق القصيدة كتلك « الوردة الحمراء » التي لا يقطفها المحب دون أن يجرحه الشوك ، ولا يقبلها الحبيب إلا ممهورة بعلامة الجرح ، أو علامة المجاهدة :

قلت له : يخدش احساسي ويدمي في المدى ظلي
ينبت جرح في يدي ، تنفجر الدماء في ثلجي
أضيع لا يسلم بعضي ، لا ولا كلّي

وأنت يا حبيب قلبي نجمة باردة تطل من برج
وأنت بحر فاتر الموج .
فقال لي : اسهري هنا وراقبي الأفلاك
إن دمي منسكب هناك
وأنت ترفضين أن تلامسي البحر وتبتلي
تأبين أن تنجرحي بوخزة الفلّ .(٤٤)

---

(٤٤) مجلة الشعر ، ٣١/ ١٥ــ١٦ .

الفصل الثانى

نازك والأدوات الفنية

لغة نازك الملائكة

أحمد مطلوب
كلية الآداب ــ جامعة بغداد

— ١ —

اهتم العرب بلغتهم كثيرا وتحدثوا عن لغة الكتاب والشعراء ، فقال ابن رشيق : « وللشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها ، كما أن الكتاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سموها الكتابية لا يتجاوزونها الى سواها ، إلا أن يريد شاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمى فيستعمله في الندره وعلى سبيل الخطرة » .[1] ونبهوا الى ما يكرر الأديب أو المتحدث من ألفاظ ، فقال الجاحظ : « لكل قوم ألفاظ حظيت عندهم ، وكذلك كل بليغ في الأرض ، وصاحب كلام منثور ، وكل شاعر في الأرض ، وصاحب كلام موزون ، فلا بد من أن يكون قد لهج وألف ألفاظا بعينها ليديرها في كلامه وإن كان واسع العلم ، غزير المعانى ، كثير اللفظ » .[2] وعقدوا فصولا للألفاظ . وكان مقدرا لتلك البحوث أن تبقى مزدهرة لولا ما أصاب اللغة العربية من جمود في العهود المتأخرة فانحصر البحث اللغوى في المعاجم أو في المقدمات التي كانت تعرض للفصاحة في كتب البلاغة المتأخرة .

وأولى العلماء في مطلع القرن العشرين النقد اللغوى أهمية كبيرة ، ولكن النقد حينما تأثر بالفكر الغربي وأخذت التيارات الأجنبية تصطرع ، أصبح ذلك النقد في الظل ، وصار النقاد لا يعرضون لأحكامه إلا في بعض الأحيان ولا

---

(١) العمدة ج ١ ص ١٢٨ .
(٢) الحيوان ج ٣ ص ٣٦٦ .

يلتمسونه إلا حينما يتحدثون عن الفصاحة وشروط اللفظة المفردة وهو ما وقف عليه البلاغيون جهودهم في القديم . وليس ذلك بصحيح ، لأن النقد اللغوى من أهم ما ينبغي الالتفات إليه ، وأثار ذلك العزوف الباحثين وتحدثوا عنه وذكروا إهمال المعاصرين له[٣] وكانت الشاعرة نازك الملائكة من أكثرهم حماسة للعناية باللغة ، وكتبت بحثا عن « الناقد العربي والمسئولية اللغوية » قالت في مطلعه : « تتجلى لمن يراقب النقد العربي المعاصر ظاهرة خطيرة شائعة فيه ، ملخصها أن النقاد يتغاضون تغاضيا تاما عن الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية ، فلا يشيرون إليها ، ولا يحتجون عليها ، وكأنهم بذلك يفترضون أن من حق أي إنسان أن يخرق القواعد الراسخة ، وأن يصوغ الكلمات على غير القياس الوارد ، وأن يبدتع أنماطاً من التعابير الركيكة التي تخدش السمع المرهف . وكأن من واجب الناقد أن يوافق على ذلك كله موافقة تامة فلا يشير إلى الأخطاء ولا يحاول حتى أن يعطى تلك الأخطاء تخريجا أو مسامحة . ولقد أصبح هذا التغافل هو القانون النافذ في كل نقد تنشره الصحف الأدبية حتى لقد يتصدى الناقد إلى نقد ديوان شعر مشحون بالأغلاط المخجلة فلا يزيد على أن يكيل كلمات الإعجاب للشاعر على تجديده وإبداعه مهملًا التعليق ولو بكلمة زجر عابرة على فوضى التعابير والأخطاء أفلا ينطوى هذا الموقف من النقاد على تشجيع واضح للجيل كله على الاستهانة باللغة العربية والاستخفاف بقواعدها الرصينة ؟ وإلى أي مدى ينبغي أن يعد الناقد نفسه مسؤولًا عن لغة الشعر المعاصر ؟ ».[٤] وترى أن ازدراء الناقد للجانب اللغوي ليس إلا صورة من ازدراء الشاعر نفسه للغته وقواعدها ، فقد استقر في أذهان الشباب أن الاهتمام باللغة والحرص على قواعدها يدلان على جمود فكري ، ولذلك أخذ بعضهم يزدرى اللغة ويهمل المقاييس اللغوية . ونازك حينما تدعو الى صحة اللغة وسلامتها لا تريد التمسك بقواعد اللغة لذاتها ، ولا تحب أن تنصب مشانق

---

(٣) ينظر النقد الأدبي الحديث في العراق ص ١١٥ وما بعدها .
(٤) قضايا الشعر المعاصر ص ٣٢٥ ــ ٣٢٦ .

أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالًا يهبها حياة جديدة ، أو يدعو الى الاستغناء عن بعض شكليات النحو البالية ، بل تؤمن إيماناً عميقاً بالتجديد المبدع ، وتعتقد أن هذا التجديد لا يتم إلا على أيدى الشعراء والكتاب والنقاد المثقفين الموهوبين ، تقول : « إن الشاعر بإحساسه المرهف وسمعه اللغوى الدقيق يمد للألفاظ معانى جديدة لم تكن لها ، وقد يخرق قاعدة مدفوعاً بحسه الفني فلا يسيء الى اللغة وإنما يشدها إلى الأمام . الشاعر أو الأديب إذن هو الذي تتطور على يديه اللغة . أما النحوى واللغوى فلا شأن لهما بها . النحوى واللغوى عليهما واجب واحد هام ، واجب الملاحظة واستخلاص قواعد عامة من كلام المرهفين من الكتاب والشعراء . على أن الأديب الذي سنتفق على تسميته مرهفاً لا بد أن يملك ثقافة عميقة تمتد جذورها في صميم الأدب المحلي قديمه وحديثه مع اطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على الأقل بحيث يتهيأ له حس لغوى قوى لا يستطيع معه إن هو خلق إلا أن يكون ما خلق جمالًا وسمواً ، فإذا خرق قاعدة أو أضاف لونا إلى لفظة أو صنع تعبيرا جديداً ، أحسسنا أنه أحسن صنعا ، وأمكن لنا أن نعد ما أبدع وخرق قاعدة ذهبية »(٥)

إن الشاعرة نازك ناقدة لغوية ، وهي لا تريد أن تنحدر لغة الأدب المعاصر ، ولذلك وجهت عنايتها الى هذا الجانب منذ عهد مبكر ، وفي مقدمة ديوانها « شظايا ورماد » شيء من ذلك، ثم برزت عنايتها في كتاب « قضايا الشعر المعاصر » وكتاب « الصومعة والشرفة الحمراء » . ومن آرائها أن « اللغة إن لم تركض مع الحياة ماتت »وأن « اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيحاء التي تستطيع بها مواجهة أعاصير القلق والتحرق التي تملأ أنفسنا اليوم . إنها قد كانت يوما لغة موحية تتحرك وتضحك وتبكي وتعصف،ثم ابتليت بأجيال من الذين يجيدون التحنيط وصنع التماثيل ، فصنعوا من ألفاظها نسخا

---

(٥) مقدمة شظايا ورماد ، الديوان ج ٢ ص ٧ — ٨ .

جاهزة ووزعوها على كتّابهم وشعرائهم دون أن يدركوا أن شاعراً واحداً قد يصنع للغة مالا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين » .[٦] ودعت إلى أن يدخل الأديب المرهف « تغييراً جوهرياً على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره ، فيترك استعمال طائفة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم ، ويدخل مكانها ألفاظا جديدة لم تكن مستعملة ، وذلك لأن الألفاظ تخلق كما يخلق كل شيء يمر عليه أصبع الاستعمال في هذه الحياة المتغيرة ، وهي تكتسب بمرور السنين جموداً يسبغه عليها التكرار فتفقد معانيها الفرعية شيئاً فشيئاً ، ويصبح لها معنى واحدا محددا يشل عاطفة الأديب ويحول دون حرية التعبير » ، ثم « إن الأذن البشرية تمل الصور المألوفة والأصوات التي تتكرر وتستطيع أن تجردها من كثير من معانيها وحياتها ، وخير مثال لهذا أننا ننفر الآن بطبيعتنا من استعمال ألفاظ كهذه : « عنبر ، كافور ، غصن بان ، قد ، هلال ، صدغ ، عود ، نرجس ، لؤلؤ « وهي ألفاظ كانت في بعض العصور السالفة تبدو رقيقة شعرية ، وربما كانت يوما مما لا يستعمله الا المجددون من الشعراء »[٧] . وقد بذلت نازك جهدا لكي تستعمل مثل هذه الألفاظ ولاسيما لفظة « البدر » التي تؤثر عليها لفظة « القمر » التي تكررت في شعرها تسعا وتسعين مرة ، ولم تستعمل لفظة « البدر » ولكنها استعملت « الهلال » الذي أنكرته وجمعه « الأهلة » أربع مرات[٨] ، واستعملت « العنبر » مرتين في « للطلاة والثورة » مرة صفة للمساجد ، فقالت :

وتمطر فيها السماء خشوعا تصلى الفصول
ويركع سنبلها تتهجد فيها الحقول
وعبر مساجدها العنبرية أسرى الرسول

---

(٦) مقدمة شظايا ورماد ، الديوان ج ٢ ص ٧ .
(٧) المصدر نفسه ص ٩ — ١٠ .
(٨) الديوان ج ١ ص ٣١٧ ، للصلاة والثورة ص ٦١ ، ١٤٢ .

ومرة اسما فقالت :

البحر منسكب أمامك عنبرا
عسلا ومـــــدّا من رشاش[٩]

وست مرات في « يغير ألوانه البحر »[١٠] ، أي أن الشاعرة عادت الى اللفظة في مرحلتها الشعرية الجديدة بعد أن رأتها نافرة . واستعملت « البخور » مرة واحدة في « للصلاة والثورة » و « النرجس » و « النرجسة » في « شظايا ورماد » و « يغير ألوانه البحر » ، وكان للؤلؤ واللآلى حضور في « شجرة القمر » و « للصلاة والثورة » و « يغير ألوانه البحر » ، وذكرت الياقوت والعقيق والشذر والزبرجد والحناء والزعفران والهيل والمرمر والرخام[١١] . وهذه من الألفاظ التي أنكرت كثيراً منها ، ولكن عودتها اليها في دواوينها الأخيرة يرتبط بالموضوعات التي نظمت فيها ، والأجواء التي تنم عليها ، فالعقيق والعنبر والبخور والحناء والزعفران مما يرتبط بالبيئة العربية التي عادت جديدة تتحدى ضراوة الغزاة وحقد الشعوبيين . وقد كانت نازك في أول حياتها الشعرية تجنح إلى الخيال وتعبر عن الألم وتصور الأحلام فأنكرت مثل هذه الألفاظ ، ولكنها حينما عادت إلى الواقع وأخذت تلتزم بقضايا الأمة استعملتها لدلالتها الإيحائية الجديدة . واستعملت ألفاظا أخرى أنكرتها مثل « الغمائم » فقالت : « غمائم من لهيب سائل »[١٢] ، وكانت تفضل لفظة « الغيوم » كما في قولها :

يداك للـــــمس النجـــــوم
ونسج الغيـــــــــــــوم

---

(٩) للصلاة والثورة ص ٤٢ ، ٩٥ .

(١٠) يغير ألوانه البحر ص ٥٠ ، ٨٦ ، ١٢٩ ، ١٧٧ ، ١٨١ ، ١٨٨ .

(١١) للصلاة والثورة ص ٧٣ ، ٩٤ ، ٩٨ ، ١٣٣ ، يغير ألوانه البحر ص ١٥ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٤٩ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٧٤ ، ٨٤ ، ٩٤ ، ٩٧ ، ١١٥ ، ١٢٨ ، ١٥٨ ، ١٦٥ ، ١٦٧ ، ١٧٧ ، ١٨٠ وغيرها .

(١٢) يغير ألوانه البحر ص ١٢٦ .

وقالت عند تغييرها الى « الغمائم » في قولها :

يداك للمس النجوم الوضاء ونسج الغمائم ملء السماء

« ألم تنقلب اللفظة الحساسة » « الغيوم » إلى مرادفتها الثقيلة « الغمائم » وهي على كل حال لا تؤدى معناها بدقة ؟ » . وأنكرت « الوضاء » فقالت : « ألم نلصق لفظ « الوضاء » بالنجوم دونما حاجة يقتضيها المعنى إتماما للشطر بتفعيلاته الأربع »[13] ولكنها عادت الى ما أنكرته فقالت :

النجوم الوضاء لا تبعث السحـ ـر إذا لم يسدل ستار الظلام[14]

والكوكب يضيء والكواكب بيضاء ، ولكن الشاعرة قالت :

وخلف حيرة العطاش كوكب أضاء

وقالت :

في غابة في شرف الكواكب البيضاء [15]

ومثل ذلك لفظة « مليكي » التي ظهرت في ديوانها الأخير ، وتريد بها الله تعالى لا ما أراده القدماء وبعض المعاصرين[16]

إن القيد الذي وضعته نازك في مرحلتها الشعرية الأولى بدأ ينكسر ، لأن اللغة لا تحدها قاعدة ، وقد قالت منذ عام ١٩٤٩ إن « الألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة من قوة التعبير »[17] وقالت في عام ١٩٥٧ : « إن الشعر لا يقوم على الألفاظ بمعانيها القاموسية وحدها وإنما يستغل معاني أخرى خلفها ، ويزيد فيحمل الألفاظ أحاسيس تجارب خاصة مرت بها الأمة ، ومن ثم فهي تدركها إدراكا غير واع . والشاعر وهو يكتب يستفيد من هذه

---

(١٣) الديوان ج ٢ ص ١٢٠ .

(١٤) الديوان ج ١ ص ١٢٠ .

(١٥) يغير ألوانه البحر ص ٣٦ ، ٤٤ .

(١٦) ينظر يغير ألوانه البحر ص ١٩٩ .

(١٧) مقدمة شظايا ورماد ، الديوان ج ٢ ، ص ٢٦ .

الخبرات التي تغذى اللغة وتمدها إلى جهات لا تصلها حتى أدق القواميس . ثم إنه فوق استغلاله لهذه الحمولة التعبيرية في اللغة يجمع ألفاظه على صورة تخلق جواً ايحائياً عاماً يوحده تجاور الألفاظ وعلاقاتها ببعضها ، وهذه صفات كل شعر عظيم[١٨] . فالشاعر والناثر يستعملان لغة واحدة ، ولكن الشاعر يضع « ألفاظ النثر في سياق شعرى وذلك باستعمال الصور الحسية ، وإضفاء غلالة من الخيال ، واستثارة الأصداء البعيدة في الألفاظ ، وخلق الجو وإحاطة العبارات بأجواء نفسية متشابكة »[١٩] . ولغة القصيدة بعد ذلك عنصر أساسي في كفاءة هيكلها ولذلك « ينبغي أن تحتوى على كل ما تحتاج اليه لكي تكون مفهومة ، وهذا هو السبب في نفورنا اليوم من استعمال الألفاظ القاموسية غير المألوفة في لغة العصر، ذلك أن هذا يحتفظ بجزء من معنى القصيدة في خارجها ، في القاموس ، وهذا في صميمه يتعارض مع التعبير ومع لحظة الإبداع عند الشاعر»[٢٠] أي أن على الشاعر الحديث « أن يعبر بلغة عصره والا ولد شعره ميتاً »[٢١] . وليس معنى ذلك أن الشاعرة تزدرى اللغة وقواعدها ولا ترتبط بالتراث ، بل إنها عزت عرقلة مسيرة الشعر الحر الى ازدراء بعض شعرائه للغة العربية وقواعدها وتحقيرهم للتراث[٢٢] .

والناقد الذي يتناول اللغة وينبه الى ما فيها من الغلط والخروج . ليس ناقدا رجعيا لا يفهم الأدب الحديث ومذاهب النقد الغربي . وان « الشاعر العربي يخسر خسارة فادحة عندما يعتنق هذا الاستهتار باللغة ، وهل الشعر في واقعة إلا مقدرة الشاعر على استعمال اللغة ، بحيث تشع ألفاظها المعاني والظلال والانفعالات ؟ وإذا كان الشاعر لا يعترف بالأساليب والقواعد الرصينة فكيف يصون شعره من ركاكة الفوضى ، وضعف الروح بحيث يرقى إلى مستوى

---

(١٨) مقدمة رباعيات الخيام ص (ط ـــ ى) .
(١٩) الصومعة والشرفة الحمراء ص ١٨٢ .
(٢٠) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٣٧ .
(٢١) للصلاة والثورة ص ٢٢ .
(٢٢) للصلاة والثورة ص ٢٤ .

الشاعرية »(٢٣) . ومن ذلك انطلقت في إبداء آرائها النقدية ، فتحدثت عن إيحاء الفعل « تنظر » في بيت علي محمود طه :

وتنظرته حياة فأعياني دبيب الحياة في مخلوقي(٢٤)

وقالت : « الفعل » « تنظر » أكثف من الفعل « انتظر » ويوحي بفترة انتظار أطول وأمرّ ، وهذه هي حالة الشاعر الذي أضاع عمره في صنع تمثاله الفذ آملًا أن تدب فيه الحياة ، وقد طال به انتظاره ، وعبث به الأمل ، وبدأ يثقل عليه »(٢٥) وقالت عن لفظة « المحرر » في بيت نزار قباني :

اجمعي شعرك الغزير يخيف الليل هذا المحرر المجنون(٢٦)

« وأما لغة القصيدة فإن لها من عناصر القوة ما يدل على قدرة الشاعر على اختيار اللفظة التي تختزن طاقة إضافية من المعنى . فمن ذلك وصفه لشعر هذه المرأة بأنه محرر ، فإن هذه الكلمة موحية تنطوى على شبه مشهد كامل فيه حركة وحياة ، فإن « المحرر » هو الذي حرر بعد شد وأسر ، واللفظة توقظ في الذهن صورة للفتاة وشعرها مربوط تليها صورة لها وهي تحرر هذا الشعر . وما من لفظة أخرى تؤدى هذا المعنى مثل « محرر » فلو قال « المسترسل » أو « المنطلق » أو « المنثال » لفقد مجهود صاحبة الشعر ، وجمدت الصفة جموداً يفقدها الكثير من تعبيريتها ، وإنما مقصد الشاعر التلميح إلى أن زائرته قد تزينت للقائه زينه مبتذلة »(٢٧)

وتجلت عناية نازك بالنقد اللغوى في كتابها عن علي محمود طه الذي سمته « الصومعة والشرفة الحمراء » ، وفيه تحدثت عن الألفاظ الموحية والقوية

---

(٢٣) الصومعة والشرفة الحمراء ص ٢٢١ .
(٢٤) ليالي الملاح التائه — ديوان علي محمود طه ص ٣١٦ .
(٢٥) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٥٣ .
(٢٦) هذه رواية الطبعة الأولى من « طفولة نهد » ص ١١٥ ، أما في الطبعة الثامنة ص ١٤٩ فهو :
أجمعي شعرك الطويل — يخيف الليل هذا المبعثر المجنون .
(٢٧) الصومعة والشرفة الحمراء ص ٥٢ .

والتقابل والركة في التعبير ، ووعورة اللغة ، والموسيقى اللفظية ، والتناغم بين الحروف والتقسيم ، والترصيع والجناس ، وتوالي الأفعال الماضية ، وتكرار الحروف وصلة اللفظ بالمعنى والمناسبة ، ورد العجز على الصدر ، والمترادف وألفاظ العلم[٢٨] .

لقد اهتمت نازك باللغة الى جانب اهتمامها بالشعر ، ودارس شعرها لن يعثر ، على الألفاظ الجاسية والنافرة ، أو على الغموض المفضي الى الإبهام ، لكنه يجد شعرا رقيقا سليم اللغة صافي الأسلوب واضح الأهداف . ولغتها الشعرية تعبر عن حياتها الفكرية والوجدانية وتصور مشاعرها وأحاسيسها وتكشف عن ثقافتها ، وترصد مراحل التطور التي مرت بها منذ صدور أول دواوينها وهو « عاشقة الليل » سنة ١٩٤٧ .

ــ ٢ ــ

وأوضح ظاهرة في شعر نازك هيامها بالطبيعة ، واستعمال الألفاظ الدالة عليها للتعبير عن مشاعرها وأحاسيسها . وقد تكررت لفظة « الطبيعة » في شعرها ، وتريد بها عدة معان ، فهي الدنيا ، وهي مظاهر الكون ، وهي الحياة . وكان من أثر ذلك الهيام أن ألقت بنفسها في أحضانها ودعت إلى ارتيادها والعيش في ظلالها ، لأنها ملاذ الإنسان في هذا العالم الرهيب . وكانت الصورة الشعرية عندها هي الطبيعة فإذا تبعثرت جزئياتها اختلت الصورة ، وإذا اتسقت زهت الألوان ، أي أن الفاظ الطبيعة كانت الأداة الأولى في تركيب تلك الصور . ولا يكاد موضوع من موضوعات شعرها يخلو من ألفاظ الطبيعة الحزينة أو المشرقة ، ففي مراثي أمها تلجأ إلى تلك الألفاظ وتقول :

إنها زهرتنا الوسنى الحزينه   أمسنا في لونها مازال لدنا
فمنحناها مآقينا السخينه   وحملناها مع الذكرى وعدنا[٢٩]

---

(٢٨) ينظر الصومعة والشرفة الحمراء من ٥٢ ــ ١٨٤ .
(٢٩) الديوان ج ٢ ص ٣٢٢ .

وفي تحيتها لمولد الجمهورية العراقية تقول :

فـرح الأيتـام بضمـة حـب أبويـه
فرحـــــــة عطشان ذاق الماء
فرحـة تموز بلـمس نسائم ثلجيه
فرح الظلمـــات بنبـع ضيـــاء
فرحتنـــــا بالجمهوريـــــــه[٣٠]

ويبدو في « مأساة الحياة » الالتجاء الى مظاهر الطبيعة ، وتكرار الألفاظ الدالة عليها ، ويتجلى ذلك في « عاشقة الليل » أيضا ، لأن الشاعرة كانت تنظم الملحمة في الوقت الذي كانت تنظم فيه قصائد الديوان ، ولكنها كانت في الملحمة تمزج واقعها النفسي بما كان يسود العالم في أثناء الحرب العالمية الثانية ، وكادت تخلص لنفسها في الديوان الا في بعض القصائد مثل « مرثية غريق » و « سياط وأصداء » و « المقبرة الغريقة » وهي في هذه القصائد لم تبعد كثيرا عن ذاتها . وقد لخصت موقفها وأحاسيسها في هذا الديوان بقولها :

أعبر عمـــــا تحس حيـــــاتي — وأرسم إحساس روحي الغريب
فأبكـي إذا صدمتنـــي السنين — بخنجرهـا الأبـــدي الرهـــيب
وأضحك مما قضاه الزمــــــان — على الهيكـل الآدمـي العجيـب
وأغضب حين يداس الشعـــور — ويسخـــر من فوران اللهـــيب[٣١]

وألفاظ الطبيعة ومظاهرها في هذا الديوان لا تبعد كثيرا من « مأساة الحياة » ، وإن كانت الشاعرة تكثر فيه من ألفاظ « الزورق » و « المجداف » و « المعبد » فقد ذكرت اللفظة الأولى ثمانياً وعشرين مرة ، وذكرتها ست مرات في الملحمة ، ولم تذكرها في « شظايا ورماد » و « قرارة الموجة » ،

---

(٣٠) الديوان ج ٢ ص ٤٤٩ .
(٣١) عاشقة الليل ـــ الديوان ج ١ ص ٤٦٩ ، والأبيات من قصيدة « تهم » التي ذكرتها في « شظايا ورماد » ـــ الديوان ج ٢ ص ١٧٦ .

وذكرتها مرة واحدة في « شجرة القمر » ومرة في « للصلاة والثورة» وثماني مرات في « يغير ألوانه البحر » . وذكرت « المعبد » سبع عشرة مرة في « عاشقة الليل » وكأنها تريد أن تلوب فيه لتنجو من الحياة وشقاء البشر . وتقل ألفاظ الطبيعة في « شظايا ورماد » وتبقى الألفاظ الدالة على الزمن واضحة مع بعض ألفاظ الأنواء والطبيعة . وسبب ذلك أن الشاعرة بدأت تقترب من واقع الحياة والتعبير عن المشاكل الإنسانية بعيداً عن الطبيعة ملاذ الهاربين من ألم الحياة . ولا يختلف ديوانها « قرارة الموجة » كثيرا عن سابقة ، ولكن الشاعرة حينما تصل إلى « شجرة القمر » تنصرف إلى القضايا العامة وتلتزم بقضايا أمتها ووطنها ولكنها ـــ مع ذلك ـــ احتفظت بقدر كبير من ألفاظ الطبيعة ومظاهرها ، وازدادت ألفاظ المياه والبحار والأنهار ، وهي علامة الخصب والأمل . وظهر الاتجاه واضحا نحو الطبيعة الحية كالغابات والمروج والورود والزهر . وتكاد الشاعرة تخلص للتفاؤل في ديوانيها « للصلاة والثورة » و « يغير ألوانه البحر » فقد قلت كثيرا ألفاظ الطبيعة الحزينة أو الكئيبة مثل « الصقيع » و « الثلج » و « الجليد » « والأعاصير » و « العواصف » ، وحلت مكانها ألفاظ الإشراق كالشمس والقمر والنجوم والمياه والأنهار والمروج والحدائق والورد والزهر ، وجاءت ألفاظ لم تذكرها في دواوينها الخمسة السابقة وهي : « المرجان » و« الياقوت » و« العقيق » و« الشذر » و« الزبرجد » ، وظهرت بوضوح ألفاظ الأشجار والأثمار والنباتات الذكية كالزعفران والهيل والحناء والتوابل ، وألفاظ العطر والشذى والأريج والرحيق والعبير والعنبر ، وكثرت ألفاظ الأزهار كالزنبق والنرجس والبنفسج والفل والليلك والسوسن والقرنفل والشقائق والنسرين والآس والأقحوان ، وقلت ألفاظ الحيوانات والطيور والحشرات واختفى بعضها ، واختفت لفظة « الخريف » ولم ترد إلّا مرة واحدة في ديوان « يغير ألوانه البحر » . وظهرت في الديوانين الأخيرين لأول مرة ألفاظ « الدوالى » و « البيارات » و « البيادر » لأن فيهما قصائد عن فلسطين وهي بيئة عرفت بتلك الأشياء التي اتخذها كثير من الشعراء رموزاً .

لقد انتقلت نازك من دور إلى دور في تجاربها الشعرية ، فبعد أن كانت عاشقة لليل تذوب في الطبيعة ، وتهيم في زورقها أو تلجأ إلى المعبد باحثة عن حياة هانئة أخذت تقترب من واقع الحياة وبدأت تعبر عما حولها ، ولكنها لم تتخلص كثيرا من ذاتها إلا في ديوانيها الأخيرين حينما التزمت كل الالتزام بقضايا أمتها العربية وعقيدتها الإسلامية وقد سمت ديوانها السادس « للصلاة والثورة » وقالت في مقدمته : « وأول ما أحب أن أتحدث عنه في هذه المقدمة عنوان المجموعة « للصلاة والثورة » فهو يمثل في نظري جانبي الإنسان الكامل في هذا العصر ، أما الصلاة فهي رمز الجانب الروحي فينا ، هي الورود التي تنبت في النفس الإنسانية من اتصالها بالمنابع الأزلية الجميلة منابع الله ، وهي تشمل كل مالا تفسير له من حياة الإنسان الغامض الممعن في الغموض كالأحلام التي تكشف لنا أحيانا المستقبل كشفا لا يمكن تعليله علميا ، ومثل انكشاف الغيب للإنسان في لحظات التجلي والكثافة الروحية ، ومثل أثر الصلاة والدعاء في تحقيق رغباتنا ، ومثل الإحساس الغامض في القلب الإنساني بأن الموت ليس فناء وإنما وراءه حياة لا بد منها ، وسوى هذا من غيبيات لا يمكن تعليلها بالمحسوس . هذا كله عن الصلاة أما الثورة الجانب الثاني من العنوان فهو عندي رفض الإنسان المكتمل لكل زيف وفساد وعبودية وشر وطغيان وقبح وظلم في الحياة الإنسانية . والثورة مرتبطة أشد الارتباط بالصلاة ، فالإنسان الذي يصلي لله صلاة كاملة الأبعاد شاسعة التطلعات هو الإنسان الذي يعرف الرفض الحق ، والثورة على كل ما يهين كمال الإنسانية ، لا بل إن الصلاة عندي هي نفسها الثورة ، وقد عبرت عن هذا النص :

متـــى نصلـــى؟ إنمــا صلاتنــا انفجـــار
صلاتنـــــا ستطلــــــع النهار؟
تسلـــح العـــزل، تعلي رايـــة الثـــوار
صلاتنـــــا ستشعـــــــل الإعصار
ستـزرع السلاح والزنبـــق في القفـــار
تحول اليــــــأس إلى انـــــتصار

صلاتنـــا ستنقـــل الجدب إلى اخضرار
وتطعـــم الصغـــار
فاكهـــة الصمـــود والإصـــرار
ياقبة الصخرة من صلاتنا سيرتـوى آذار
وتنبـــت الرايـــات والثمـــار
صلاتنـا تفجـــر الأنهـــــار
وتبـعث الغنـاء والليمـــون والأحـــــرار
تعيدنـا للوطـن المسروق تمحـــو العـــار

فالصلاة هنا معادل حي للقيم الثورية ، والقيم الجمالية ، والقيم الإنسانية ، وهي تربية للروح والجسم وإكمال لإنسانية الإنسان . ولهذا سميت هذه المجموعة « للصلاة والثورة » داعية الإنسان العربي إلى أن يرتفع بالجناحين الاثنين : جناح الروح ، وجناح القتال ، وهما الجناحان اللذان سلح بهما الإسلام هذا الإنسان في كل زمان ومكان ؛ ليرتفع إلى أعلى ذرى إنسانيته ، فيدرك أبعاد الروح ويحقق حريته وحرية أمته ، ويمتلك الأرض التي استخلفه الله عليها »(٣٢)

وأبدعت نازك في هذه المرحلة ونظمت كثيراً من قصائد الثورة والإيمان ، ففي « للصلاة والثورة » قصائد « سوسنة اسمها القدس » و « الهجرة إلى الله » و « سبت التحرير » و « شمس القاهرة » ، وفي « يغير ألوانه البحر » قصائد : « الماء والبارود » و « زنابق صوفية للرسول » و « دكان القرائين الصغيرة » و « مرايا الشمس » و « السفر في المرايا الدامية » ، وهي قصائد ملتزمة بقضايا الأمة العربية ووحدتها وبالقيم الإسلامية الرفيعة . وقد بدأت هذا الالتزام في « شجرة القمر » فهناك « أغنية للأطلال العربية « و « ثلاث أغنيات عربية » و « حدود الرجاء » و « الوحدة العربية » . وهذه القصائد وغيرها تدل على مرحلة جديدة من حياة نازك الشعرية ، وكان التحول الواضح بعد انحراف الحكم في آواخر عام ١٩٥٨ ، فقد رأت الشاعرة ما حل

(٣٢) للصلاة والثورة ص ٨ — ١١ .

بالقيم العربية والإسلامية في العهد الشعوبي ، ولم تطق أن تحتمل الوضع فهاجرت إلى بيروت وقضت عاما كاملا ــ ١٩٥٩ ــ ١٩٦٠ ــ وخلال ذلك واصلت نشر انتاجها القومي في « مجلة الآداب[٣٣] » وأدت تلك الأحداث الدامية ، ونضج الشاعرة وإيمانها القومي بالله إلى أن تكون ملتزمة في أدبها وأن تقول عن نفسها : « نحن أنصار الشعر الملتزم »[٣٤] وأين هذه المرحلة من المرحلة الأولى التي كانت الشاعرة فيها منطوية على نفسها منعزلة في معبدها تعزف على عودها أنغام الحزن والأسى بعيدة عن هموم أمتها متشككة بدينها الحنيف ؟ تقول : « إنني مررت بفترة إلحاد وتشكك فظيع مابين ١٩٤٨ و ١٩٥٥[٣٥] ولذلك حارت في أمر هذا الكون وعجزت عن حل طلاسمه فلجأت إلى الطبيعة هاربة لعلها تروى ظمأها وتكشف لها عن الحقيقة .[٣٦] ومن هنا جاء الاختلاف بين لغة « مأساة الحياة » و « عاشقة الليل » و « شظايا ورماد » و « قرارة الموجة » وهي شعر المرحلة الأولى ، ولغة « شجرة القمر » و « للصلاة والثورة » و « يغير ألوانه البحر » وهي شعر المرحلة الثانية . ولكن هل الالتزام بقضايا الأمة العربية والإيمان بالإسلام جعل الفرق واضحا بين المرحلتين ؟

ــ ٣ ــ

يجد الباحث أسبابا أخرى غير الالتزام والإيمان ، ومن أوضحها :

الأول : سبب ذاتي ، وهو وضع المرأة العراقية في مطلع القرن العشرين ونشأة الشاعرة في بيئة محافظة جعلاها تنطوى على نفسها وتلجأ الى الطبيعة هاربة من شقاء الحياة وقد كانت « كئيبة كآبة ملحوظة في فترة المراهقة » وتعد « الكآبة فضيلة تلازم أهل الفكر » وكانت تدلل كآبتها وتحبها[٣٧] ، فشاعت

---

(٣٣) لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ص ١٢ .

(٣٤) للصلاة والثورة ص ١٣ .

(٣٥) لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ص ١٩ .

(٣٦) نقول ذلك ونحن نعرف أن للشاعرة مشاركات في الأحداث العامة قبل المرحلة الثانية فقد نظمت قصائد في حركة رشيد علي الكيلاني سنة ١٩٤١ ولم تنشرها .

(٣٧) لمحات ص ١٧ .

في دواوينها الأولى مسحة من الحزن والألم وصارت تهيم بالليل الذي يرمز عندها الى الشعر والخيال والأحلام المبهمة وجمال النجوم وروعة القمر والتماع دجلة تحت الأضواء .(٣٨) وكان للبيت الذي ولدت فيه وقضت بعض سنوات عمرها أثر في ذلك الجو الكئيب الذي يحيط بها ، ووصفت تلك الدار فقالت : « كنا نعيش في منزل ضخم شاهق عتيق يقوم في ناحية من بغداد القديمة ، وقد انحدر إلينا من الآباء والأجداد وهو أمر كنا نحسه حتى في طفولتنا فقد كان القدم يخلق حول البيت جوا من الرهبة الغامضة والعظمة الصامتة التي تركت في حياتنا حتى اليوم آثارا شديدة العمق . وكانت أبرز صفات هذا المنزل أن أماسيه موحشة مظلمة ، فما تكاد الظهيرة تنصرم حتى تلقى الجدران العالية ظلالا دكناء معتمة ، وتروح نوافذ الغرف والسراديب والأقباء والأواوين تقذف ظلاما مخيفاً ، وتسود المنزل وحشة وكآبة ، ولم نكن نستطيع تجنب الإحساس بها »(٣٩) . وأثر هذه الوحشة والكآبة واضح في المرحلة الأولى ، وتسمية الشاعرة لديوانيها « مأساة الحياة » و « عاشقة الليل » ينم على ذلك وعلى ما فيهما من قصائد تدل على الحزن والقلق والغربة والشجن مثل « كآبة الفصول الأربعة » و « أحزان الشباب » و « ذكريات ممحوّة » و « بين فكي الموت » و « أشواق وأحزان » و « قلب ميت » وغيرها .

وامتزجت بالبيت الأول الدار الثانية التي كانت بعيدة عن الناس حيث السواق والنخيل والأشجار والحيوانات الضارية ، وكونت هذه الدار ذخيرة نازك الشعرية وهي اللجوء الى الطبيعة والتعبير بألفاظها الدالة عن مشاعرها وأحاسيسها . وقد وصفت تلك الدار وصفا يلقى الضوء على تلك المرحلة فقالت : « في سنة ١٩٣٠ م انتقل أبي بنا نحن أفراد أسرته الى ضاحية الكرادة الشرقية ، وكانت اذ ذاك تتألف من بستانين وحقول كثيرة متراصة وأغلبها خال من البيوت الا في مناطق قليلة غير منطقتنا ... وكان منزلنا هذا يقع مباشرة في شارع بين بستانين كثيفين مليئين بالأشجار الباسقة من نخيل وتوت وبرتقال ونارنج ومشمس واجاص وتين وسوى ذلك . وكان شارعنا نفسه

---

(٣٨) لمحات ص ٣ .

(٣٩) مقدمة رباعيات الخيام ص (ب — ج) .

بستاناً .. وكان في شارعنا نهر يخترقه من أوله حتى بيتنا ... وعلى مسافة صغيرة من بيتنا يمتد نهر دجلة العظيم الذي أثر تأثيرا عميقاً في شعري وحياتي . الى هذه البقعة السحرية جاء بنا أبي ، وكان عمري إذ ذاك سبع سنوات ولم يكن لبيتنا سياج في أول الأمر ولا كانت لنا حديقة ، وإنما تمتد أمام البيت بقعة أرض صغيرة فيها تلال من الرمال الرطبة فكنت أقضي الوقت جالسة على التل ألعب بالرمال وابنى بيوتا ومدنا وأحلم وقد وصفت تل الرمال هذا في شعري في « عاشقة الليل » وفي « مأساة الحياة » و « أغنية للإنسان » . ولقد سعدت سعادة عميقة بالمعيشة في هذا البيت المحوط بالبساتين والأدغال ، وكنت ألعب مع أخوتي وأطفال الجيران بين الأشجار طيلة النهار ومن هنا نشأت لي معرفة واسعة بالأشجار والورود والادغال والحشائش ... هذه هي المنطقة التي عشت فيها وكانت فوق كثافة أشجارها وخضرة حقولها مملوءة بقطعان من الحيوانات المتوحشة مثل ابن آوى على الخصوص ، ولم تكن تخلو من الذئاب »[40]

وكان لهذه البيئة أثر في شعر المرحلة الأولى التي كثرت فيها ألفاظ الماء والسواقي والجرف والطين والرمال والتراب والناعور والمنجل والمحراث والأحراش والشوك وأشجار الصفصاف والسرو والبرتقال والكروم والنخيل والورود والزهر والغنم والذئاب وابن آوى والأفاعي والحشرات كالنمل والنحل والعنكبوت والفراش . وظلت هذه البيئة تؤثر في حياة الشاعرة ولم تتخلص منها إلا حينما خرجت تطوف العالم وتراقب الأحداث . وقد بلورت سفراتها ودراساتها الواسعة حياتها الجديدة فابتعدت عن اللغة الأولى وأوغلت في لغة تعبر عن الثورة والإيمان والحب والأمل والتفاؤل والإقدام .

الثاني : تأثرها بالشعر العربي الذي تبنى الحركة الرومانتيكية ، وكان لعلي محمود طه أكبر الأثر في مرحلتها الشعرية الأولى ، وظلت تكن له كل تقدير وألفت عنه كتاب « الصومعة والشرفة الحمراء »[41] . تقول : « رأيت أن

---

(٤٠) لمحات ص ١٤ وما بعدها .

(٤١) صدرت طبعته الأولى باسم « محاضرات في شعر علي محمود طه » .

أكتب عن الشاعر علي محمود طه الذي اعجبت به في أوائل حياتي الشعرية وكنت قد عشت مع شعره سنوات كثيرة من صباي فأنا أعرفه معرفة موسعة[٤٢] » ، وتقول : « فعكفت على تأليف كتاب عن الشاعر المبدع علي محمود طه الذي كنت تأثرت بشعره خلال فترة الصبا يوم كنت طالبة في فرع التمثيل . بمعهد الفنون الجميلة »[٤٣] . ويرجع تأثرها بهذا الشاعر إلى هيامها بالطبيعة واللجوء إليها في بث أحزانها وهمومها ، فقد كان هذا الشاعر كثير الاهتمام بالطبيعة ، وترددت في قصائده ألفاظها الدالة عليها ، وكانت المرحلة الأولى من شعره أكثر التصاقا بها ، وديوانه الأول « الملاح التائه » الذي أعجبت به نازك كثيرا ، أكثر دواوينه اهتماما بالطبيعة ، وقراءة قصيدة واحدة منه تظهر ذلك بوضوح ، فقصيدة « ميلاد شاعر » وهي بداية الديوان تزخر بألفاظ الطبيعة كالأرجوان والريحانه والماء والسماء والخمائل والرياض والطيور والربيع والجدول والربوة والنجوم والقمر والفراش والندى والشاطىء والغدير . ولا يكاد بيت يخلو من تلك الألفاظ إن لم يجمع كثيرا منها كقوله :

ربوة عند جدول عند روض   عند غيض وصخرة عند ماء[٤٤]

وهناك كثير من مظاهر التأثر بعلي محمود طه ، من ذلك « المعبد » الذي يكرره كثيرا كقوله :

معبدى معبدى دجا الليل إلا رعشة الضوء في السراج الخفوق[٤٥]

وقد ذكرت نازك « المعبد » ثماني مرات في « مأساة الحياة « وسبع عشرة مرة في « عاشقة الليل » وثلاث عشرة مرة في دواوينها الأخيرة . ومن ذلك « الملاحن » ويريد الشاعر بها الألحان وهي مما لم يستعمل قبل هذا العصر بهذا المعنى لأن الملاحن جمع « لحن » وهو استعمال الكلمة وإرادة معان أخر أو هو « التعريض بالشيء من غير تصريح أو الكناية عنه بغيره[٤٦] ، أو هو اللغز ،

---

(٤٢) الصومعة والشرفة الحمراء ص ٥ .
(٤٣) لمحات ص ١٢ .
(٤٤) ديوان علي محمود طه ص ١٤ .
(٤٥) المصدر نفسه ص ٣١٦ .
(٤٦) البرهان في وجوه البيان ص ١٣٣ .

ولابن دريد كتاب سماه « الملاحن » ذهب فيه هذا المذهب . ولكن المحدثين أطلقوه على الألحان فقال علي محمود طه :

شاق الطبيعة من قديم ملاحنى   أصداؤك الحيرى على الآكام

وقال :

سلي القيثار بين يديك أي ملاحن غنى[47]

وقالت نازك :

أرنو ولا شيء يروق لناظرى   وأصيح أين ملاحني وملاحمي

وقالت :

كم رحت أرقب كل نجم عابر   وأصوغ في غسق الظلام ملاحنى[48]

ومن ذلك « حنانك » في قوله :

حنانك الآن فلا تنكرى   سبيله في ليلك العابس[49]

وقولها :

حنانك بوذا على الأعين الساهده[50]

ومنها « كأس » في قوله :

كأسنا مترع وليلتنا غادة من مضارب العرب

واستعمل اللفظة مؤنثة فقال :

وماهذه رعشة في يديك ؟   أم الكأس ترجف من ذكرها[51]

واستعملتها الشاعرة مؤنثة ومذكرة عدة مرات[52] ، واستعملت « كأسة »

(٤٧) ديوان علي محمود طه ص ٥٥ ، ٣٤٣ ، وتنظر ١٣٠ ، ١٥٦ .
(٤٨) الديوان ج ١ ص ٥٣١ ، ٤٩٩ .
(٤٩) ديوان علي محمود طه ص ٨٧ ، وتنظر ص ٨٩ .
(٥٠) الديوان ج ٢ ص ٣٩٩ .
(٥١) ديوان علي محمود طه ص ٢٦٥ ، ٢٦٨ .
(٥٢) الديوان ج ١ ص ٣١٧ ، ٤٢٣ ، ٤٥٢ ، ٤٩٣ ، ٥٨١ ، ج ٢ ص ٩٤ ، ٢١٦ .

فقالت :

ثم ذاق الشبـــاب كأسة دمعـــي ما الحيّ على قذاهـــــــــا يدان

وقالت :

ستـــذوب لتسقـــى صدى الظامـــئين
كأسة ولتكـــــن ملـــــئت بالأنين

وقالت :

آه فامـــــلأ كأستينـــــا كلمــــــات[٥٣]

وعزا الدكتور إبراهيم السامرائي ذلك إلى أنها اضطرت إلى استعمالها لكي يسلم الوزن[٥٤] واستعمل الشاعر لفظة (أبيد) كثيرا واستعملتها الشاعرة أيضا[٥٥] ، وأكثر من استعمال « الغبين » و « المغبون » فأكثرت الشاعرة منهما[٥٦] . وتكررت صيغة النداء في شعره فقال :

أخطـأ الشيطـــان مسراهـــا فيـــا ضلـة الشيطـان في تلك الموامـــي[٥٧]

وكررتها الشاعرة فقالت : «ياللأمنية» و «ياللغرور» و «ياللازدراء» و « ياللخرافة » و « يالسخرية الخيال »[٥٨] .

وتأثرت بمحمود حسن إسماعيل ، تقول : « فقد لاح علي منذ مرحلة الثانوية التأثر بالشعر الحديث ، شعر محمود حسن إسماعيل وبدوى الجبل وأمجد

---

(٥٣) الديوان ج ٢ ص ١٤٣ ، ٤٩٤ .
(٥٤) لغة الشعر ص ١٩٠ .
(٥٥) ديوان علي محمود طه ٢١٢ ، ٧٦٦ ، والديوان ج ١ ص ٢١٣ ، ٤٧٤ ، ٤٧٦ ، وج ٢ ص ٨١ .
(٥٦) ديوان علي محمود طه ص ٢٣٣ ، ٤٢٢ ، ٥٣١ ، ٦٣١ ، والديوان ج ١ ص ٦٩ ، ٨٤ ، ١١٨ ، ١٢٤ ، ١٥٨ ، ١٦٧ ، ١٩٧ ، ٢١٠ ، ٢١٧ ، ٢٢٦ ، ٤٠٠ ، ٥٧٧ ، ٦٦٠ ، ٦٧٩ ، ٦٩٨ .
(٥٧) ديوان علي محمود طه ص ٥٤٦ .
(٥٨) الديوان ج ١ ص ٤٠٠ ، ٤٧٣ ، ج ٢ ص ٨٥ ، ٨٧ ، ٩٠ .

الطرابلسي وعمر أبو ريشة وبشارة الخوري وأمثالهم »[٥٩] . وكان محمود حسن إسماعيل ممن جدد في مضمون القصيدة العربية[٦٠] ، لذلك اتجه الشباب إلى شعره منذ عهد مبكر ، وكانت دواوينه الأولى : « أغاني الكوخ » و « هكذا أغنى » و « أين المفر » بين أيديهم ، وكان لابد من أن يتأثروا به ماداموا به معجبين . ومن ألفاظه التي شاعت « الغنوة » كما في قوله :

غنوتي الحيرى لكم طارت هياما فوق موجك[٦١]

وأدخلتها نازك في شعرها فقالت : « غنوة الأمواج » و « تنهيدة غنوة » ، و « في غنوة »[٦٢] واستعمل « الملاحن » كما استعملها علي محمود طه[٦٣] ، ولفظة « هوّم » فقال :

هومت في الفؤاد تزجيه للحيرة والسحر والأسى والعناء

وقالت نازك :

جهل الحقائق في الحياة فلم يطق عن زيفها هربا وعاش مهوّما[٦٤]

قال الدكتور السامرائي : « وفصيح العربية لا يثبت هذا ، ولكنه استعمال جديد طرأ في شعر السياب والحيدرى وغيرهم من شعراء هذا الجيل »[٦٥] . وكان شعراء هذا الجيل قد تأثروا بمحمود حسن إسماعيل في نشأتهم الشعرية وبعلي محمود طه وبابراهيم ناجى الذي استعمل لفظة « هوّم » في ديوانه الأول « وراء الغمام » فقال :

تعال فلم يعد في الحى سار وهومت المنازل بعد وهن[٦٦]

---

(٥٩) لمحات ص ٢ .
(٦٠) الصومعة والشرفة الحمراء ص ٢٩ .
(٦١) أغاني الكوخ ص ١٤٨ ، وينظر هكذا أغني ٢٠١ ، أين المفر ١٣١ .
(٦٢) للصلاة والثورة ص ١٥٧ ، يغير ألوانه البحر ٣٩ ، ١٧٨ .
(٦٣) ينظر أغاني الكوخ ص ٤٦ ، هكذا أغني ١٤ ، ٢٤ ، ٦٦ ، ٩٠ ، ١١٦ ، ١٦٨ .
(٦٤) الديوان ج ١ ص ٥٧٢ .
(٦٥) لغة الشعر ص ١٧٢ .
(٦٦) ديوان إبراهيم ناجي ١٤١ .

الثالث : اتصالها بالشعر الإنجليزي ولا سيما شعر الرومانتيكيين أمثال شيلي وبايرون وورد زورث وجون كيتس وتوماس جرى ، تقول : « أما الأدب الإنكليزي فقد بدأت عنايتي به وأنا طالبة بدار المعلمين العالية يوم كنا نقرأ شكسبير « السونيت » ومسرحية « حلم منتصف ليلة صيف » وقد ترجمت إلى الشعر العربي إحدى سونيتات شكسبير إذ ذاك . وأقبلت بعد ذلك على قراءة شعر بايرون وشيلي »[٦٧] . وكان هؤلاء من شعراء الطبيعة الذين هاموا في غاباتها وحقولها وأصغوا إلى العنادل والطيور . وكان من إعجابها بشعر هؤلاء تحيتها للشاعر كيتس[٦٨] ، وترجمتها إحدى سونيتات شكسبير و « البحر » لبايرون و « مرثية في مقبرة ريفية » لتوماس جرى[٦٩] ، وفي هاتين القصيدتين تبدو ملامح الطبيعة جلية ، وتظهر الألفاظ الدالة عليها كالبحر والأمواج والأثباج والماء والأنواء والعباب والشط والرياح والأجواء والحصى والتراب والرمال والأحجار والقطيع والسهوب والأطيار والقمرية والغصون والأشجار والسرو وسنابل القمح والحقول والثلج والأشواك . وهذه من الألفاظ التي كررتها نازك في « مأساة الحياة » و « عاشقة الليل » .

لقد حددت هذه المنابع الثلاثة لغة الشاعرة في دواوينها الأربعة الأولى فجاءت متشابهة ، وحدد التزامها بقضايا أمتها وعقيدتها الدواوين الثلاثة الأخيرة ، ولكنها لم تترك الطبيعة بل حددت اتجاهها نحو الظواهر التي تبعث على التفاؤل وتفتح طريق الأمل للسائرين في سبيل تحرير أمتهم ووحدتها . ويتضح ذلك في قصائدها « سوسنة اسمها القدس » و « الهجرة الى الله « و « القنابل والياسمين » و « الصلاة والثورة » و « عن « السلام والعدل » و « الماء والبارود » و « زنابق صوفية للرسول » و « دكان القرائين الصغيرة » و « السفر في المرايا الدامية » وغيرها من قصائد ديوانيها الأخيرين :

« للصلاة والثورة » و « يغير ألوانه البحر » .

---

(٦٧) لمحات ٨ .

(٦٨) الديوان ج ١ ص ٦٥٠ .

(٦٩) الديوان ج ١ ص ٦٧٠ ، ٦٧٨ .

ولم تقف نازك الملائكة عند المعنى المعجمى لألفاظ الطبيعة وإنما وظفتها في ثلاثة اتجاهات :

الأول : الرمز ، وقد استعملته ، لأنه يلقى ظلالا على المعنى ويلفه بغموض محبب ، والشاعرة لا تحبذ التعمية التي وقع فيها كثير من المعاصرين ، ولكنها تعجب بالغموض الشفاف . تقول متحدثة عن محاولة بعضهم الإغراب واثارة الدهشة على حساب العقل الإنساني : « ومن أبرز هذه الظروف المعرقلة ما أسميه بالتعمية ولا أقول الغموض ؛ لأن الغموض ستار جميل فني يشف ولا يحجب في حين أن التعمية مأخذ فني وعيب ينتقص القيمة الجمالية للقصيدة »(٧٠) . فالشاعرة لا تقر ، الإغراب والإبهام بل تعنى بالصورة التي تشف بخفر وحياء ، ولذلك ظلت مرتبطة بالتراث العربي والنزعة العربية والواقع الاجتماعي والفكري الذي تحياه ، أي أنها لم تغرب كما أغرب كثير من الشعراء المتأثرين بالأدب الغربي أو المتنكرين لأمتهم وتراثها الخالد ، وكل ما فعلته أنها شخّصت الطبيعة ، وجعلت الجامد حيا متحركا أو ناطقا أو فرحا مسرورا أو حزينا كئيبا . واستعملت كثيراً من ألفاظ الطبيعة رموزاً مثل « السمكة » في قولها :

طافية فوق الموجة ميتة والشاطىء في اشفاق(٧١)

وقد رمزت بها للزمن أو بلادته(٧٢) . و « الأفعوان » الذي يرمز الى الجبروت والمطاردة أو المجهول الظالم والقدر الغشوم أو القوة القاهرة الخفية(٧٣) ، تقول :

---

(٧٠) للصلاة والثورة ص ٢٤ .

(٧١) الديوان ج ٢ ص ٢٤٧ .

(٧٢) الديوان ج ٢ ص ٢٢١ ، وينظر اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ٩٣ ، ٩٧ ، ونازك الملائكة الموجة القلقة ص ٣٠ ، وظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة ص ١٠٩ — ١١١ .

(٧٣) اتجاهات الشعر ص ٩٧ ، الشعر الحديث وروح العصر ص ١٢٣ ، نازك الملائكة — الشعر والنظرية ص ١٠٠ ، وظاهرة الحزن ص ١٠٩ ، وتسمات وأعاصير ص ١٦٧ .

أين أمشي مللت الدروب ؟
وسئمت المروج
والعدو الخفى اللجوج
لم يزل يقتفي خطواتي فأين الهروب ؟
الممرات والطرق الذاهبات
بالأغاني إلى كل أفق غريب
ودروب الحياة
والدهاليز في ظلمات الدجى الحالكات
وزوايا النهار الجديب
جبتها كلها وعدوى الخفي العنيد
صامد كجبال الجليد
في الشمال البعيد(٧٤)

و « البحر » و « النهر » يرمزا الى الحياة والتدفق ، و « الشواطىء » الى الواقع المر ، و « الزورق » و « السفينة » الى النجاة أو الهروب ، و « النجوم والأشرعة » الى الآمال و « الرياح » و « الغيوم » و « العواصف » و « الزوابع » الى الصعاب أو الى الأهواء و « المعبد » الى الحب أو البيت أو الهروب من واقع الحياة ، و « الصفصاف » الى الحزن والبكاء ، و « المنجل » الى الموت الحاصد ، و « الثلج » الى الهمود والفراغ ، و « الظلال » الى الأوهام ، و « السرو » الى الموت ، و « الرماد » الى الأوهام ، و « الظلام » الى الشاعر أو الفنان(٧٥) . وقد تريد الشاعرة بها غير ذلك ، وقد يفسر بعض الرموز تفسيرا حقيقيا أو أسطوريا . والناقد هو الذي يستشف الصورة الشعرية من خلال علاقة الألفاظ وتركيبها وواقع الحياة من غير أن يذهب بعيدا في التأويل . وقد أحسنت نازك حينا

(٧٤) الديوان ج ٢ ص ٧٥ .
(٧٥) الديوان ج ٢ ص ٤١٥ ، واتجاهات الشعر ص ٩٨ ، ونازك الملائكة والتجربة الشعرية ص ١٠٣ ، والمراجع الأخرى السابقة .

فسرت بعض رموز علي محمود طه تفسيراً قريباً من واقع اللغة العربية والحياة الفكرية فقالت إن « الشرق » يرمز الى الحرير والألوان و « طائر الفجر » الى الزمن كله لا لمجرد الفجر القريب ، و « رحيل القافلة » و « المحيط » و « البحر » الى الحياة والتيه[٧٦] . وهذا تفسير تتحمله قصائد الشاعر ، وليس فيه إغراب وإبهام .

الثاني : الدلالة ، فقد نقلت الشاعرة الألفاظ من معانيها الحقيقة إلى معان مجازية أو متخيلة جديدة ، ولكنها لم تغرب أو تبهم ، بل ظلت العلاقات القائمة بين الألفاظ تشف عن المعاني . وكانت دلالات الألفاظ قد بدأت تأخذ سبيلا جديدا عند الشعراء المجيدين أمثال علي محمود طه وابراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل الذي كان أوضح الشعراء في هذا الاتجاه ، وقد قالت نازك عنه : « كان ومازال شاعرا تتصوف تعابيره وتتبتل صوره »[٧٧] ، وعرف الشاعر بهذا التصوف والتبتل منذ دواوينه الأولى : « أغاني الكوخ » و « هكذا أغني » و « أين المفر » . وتأثرت نازك وغيرها بهذا الشاعر وبتلك الدواوين ، واعتمدت على « أين المفر » في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » . وصور الشاعر في هذه الدواوين وغيرها تجنح الى الغموض وتأخذ الألفاظ فيها دلالات جديدة ، ومن ذلك قوله :

تشهق الريح حوله فهي في الأفق بكاء من عالم الغيب مر
وهو نوح الرماد قبض حواشيه سكون ومس جنبيه جمر

وقوله :

النهر جبار عصاك فلاح محموما تلوّى
والعطر زنديق يذيع عذابه ويقول سلوى
والطير مجروح الغناء ويلبس الآهات صفوا
والريح جن آثم وخزته زلته فلوّى[٧٨]

(٧٦) الصومعة والشرفة الحمراء ص ٧١ ، ٨٦ — ٨٧ ، ٩٧ ، ٣٦٢ .
(٧٧) المصدر نفسه ص ٣٠ .
(٧٨) أين المفر : ص ٦٢ ، ٧٤ .

وكان علي محمود طه مفتوناً بمثل هذه الصور والدلالات الجديدة للألفاظ وهي كثيرة في شعره ، ومن ذلك قوله :

وانتحينا من جانب البحر مجرى مطمئن الأمـواه شاجي الخرير
نزلت فيه تستحم النجوم الزهر في جلوة المساء المنير
راقصات به على هزج الموج عرايا مهدلات الشعور
وعلى صدره الخفوق طوينا الليل في زورق رخي المسير[٧٩]

وكان ابراهيم ناجي يجنح إلى مثل هذه الدلالات الجديدة ، فالرحيق يمشى والنور يضحك ، والأيام تنوح ، والحب يرى ، والفرحة تثب ، والكواكب تضيق ذرعا والظلام يأتمر ، وللزمن أقدام ، وللوحدة خطى ، وللمحن واد ، وغير ذلك من الصور التي ظهرت في ديوانه الأول « وراء الغمام » الذي صدر عام ١٩٣٤ . ومن صوره :

مرت الساعة كالحلم السعيد ومشت نشوتها مشي الرحيق

وقوله :

دار أحلامي وحبي لقيتنا في جمود مثلما تلق الجديد
أنكرتنا وهي كانت إن رأتنا يضحك النور إلينا من بعيد

وقوله :

ومشينا في طريق مقمر تثب الفرحة فيه قبلنا[٨٠]

وكان لهؤلاء الشعراء الثلاثة أكبر الأثر في نازك ولكنها لم تقف عند صورهم وإنما تأثرت بالشعر الإنجليزي وخلقت صورا جديدة وأعطت للألفاظ دلالات بديعة . وهذه الدلالات كثيرة في شعرها ولكن أهمها ما يتصل بالطبيعة وظواهرها ، ومن ذلك قولها « قبضة الإعصار » و « ضفاف الأفراح » و « شاطي الفن » و « مدامع الورد » و « نبع الأحزان » و « قدم التل » .

(٧٩) ديوان علي محمود طه ص ١٥١ .
(٨٠) ديوان إبراهيم ناجي ١٤ ، ٢١ — ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٥ ، ٦٩ ، ٩٣ ، ١٤٢ .

و « تنهيدة الريح » و « يد الريح » و « ثورة الدجى » و « خلود الضياء » و « عطش اللحن » و « حضن المياه » و « جراح السهاد » و « جبين القمر » و « عطر الضياء » و « عيون السنين » و « شفة الريح » و « أعناب الدموع » و « وساد الريح » و « صوف الصقيع » و « شفة الغيم » و « شراع الجفن » و « جناح الأغنية » وغيرها من مئات الدلالات ، الجديدة . والأسرار عند الشاعرة تمض ، و « الظلمات تلهو » و « السر يجرح » و « القمر يصاد » و « الظلام يحصد » ، و « الأنجم تشرب » و « العطر يحترق »، و « الجمال يؤكل » و « المياه تحرث » و « العدم يعض » و « الأمواج ترى » و « العجلات تغزل » و « الرؤى تصاد » و « الأعمدة تتوجع » و « الظلمة تعلك » و « الفصول تصلي » و « السنبل يركع » و « الحقول تتهجد » و « الأزاهير تتهود » و « اللون يلذع » و « النجم يمطر » وغير ذلك من المجازات . وليس في هذه الدلالات إغراب وإبهام ، لأن بعضها مرتبط بالتراث ، وبعضها مما ألفته الأذن واستساغه الذوق ، وبعضها مما يفسره سياق الكلام أو المعنى العام أو الصورة الشعرية بعد استيفاء جزئياتها .

ومن أمثلة هذه الصور قولها :

كيف تحيا الأشواك والزهر الفاتن يذوى في قبضة الإعصار
كيف تمضى إلى الفناء الأناشيد وتبقى سخرية الأقدار

وقولها :

أين شعر الوجود؟ أسفر عن شيء طوى سره ذبول الرماد
كل شيء قد عاد أشبه بالقبر رهيبا ملفعا بالسواد

وقولها :

وطاف الصدى بجناحيه حول الجبال وطار
إلى عربات النجوم وحيث ينام النهار

وقولها :

ويسيـــل نسغ الضوء في أعنـــابها الشقـــر النديـــه

وقولها :

وفـي ذات يـوم سـرت ألسـن النـار فـي بيتنـا
مضت تمضغ البـاب تشعـل لين الستائـــر
يدور اللهــــــيب دوائـــــــر[٨١]

ومثل هذه الصور والدلالات الجديدة كثيرة في شعر نازك ، وهي ليست غريبة كل الغرابة وإنما تقترب من الواقع اللغوى والفكري ، وإن استجدّت علاقات بين الألفاظ في الصياغة والتركيب .

الثالث : القافية ، وكان العرب قد اهتموا بها ، وقال المرزوقي : « وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر بتشوفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه ، وإلا كانت قلقة في مقرها مجتلبة لمستغن عنها »[٨٢] ولم يخرج الشعراء عن وحدة القافية الا في بعض ألوان الشعر ، ولكن العصر الحديث شهد خروجا عليها وكان شعراء المهجر والمتأثرون بالشعر الغربي من أوائل الذين نادوا بطرحها ، وكانت نازك قد دعت إلى تنويعها ليتحرر الشاعر من القيود وينطلق إلى آفاق رحيبة ، فالقافية هي « ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت »[٨٣] ، ولكنها لا تتخلى عنها فهي « ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث رنينا وتثير في النفس أنغاما وأصداء ، وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر ، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة[٨٤] . وزاد تمسكها بالقافية بعد أن رأت الخلل يأخذ سبيله إلى الشعر فقالت في مقدّمة « شجرة القمر » :

(٨١) الديوان ج ١ ص ٢٥ ، ٢٥٧ ، ج ٢ ص ٤٣٢ ، للصلاة والثورة ص ٩٦ ، يغير ألوانه البحر ص ١٨ .

(٨٢) شرح ديوان الحماسة ج ١ ص ١١ .

(٨٣) الديوان ج ٢ ص ١٥ .

(٨٤) قضايا الشعر المعاصر ص ١٩٢ .

« ومما أحب أن أعلن أسفي له أنني في شعرى الحر لم أعن عناية أكبر بالقافية فكنت أغير القافية سريعا وأتناول غيرها ، وهذا يضعف من الشعر الحر ، لأنه يقوم على أبيات تتفاوت أطوال أشطرها وبذلك ينقص رنينها وموسيقاها ، فلو زاد الشاعر القافية غنىً ولم يغيرها سريعا لأضفى على الوزن موسيقى تمسكه وتمنعه من الانفلات . ولهذا بت أدعو إلى أن يرتكز الشعر الحر إلى نوع من القافية الموحدة ولو توحيدا جزئيا فبذلك نزيده موسيقى وجمالا ونحميه من ضعف الرنين وانقلاب الشكل »[٨٥] . وارجع عبد الجبار البصري هذه العودة إلى القافية إلى الانتماء القومي الذي التزمت به نازك في شعرها[٨٦] . وقد يكون ذلك صحيحا وإن كانت الشاعرة لم تنس أمتها في شبابها ، ولكن تجاربها الكثيرة وممارستها الطويلة للشعر دفعها إلى هذا الاهتمام بعد أن رأت انفراط عقد الشعر الجديد على الرغم من التزامها به وميلها إلى تنويع القافية في معظم قصائدها . واستغلت الشاعرة ألفاظ الطبيعة في القافية استغلالا واضحا ، فهي تضع « الرمال » بعد « الجبال » في قولها :

ولنعـــش للصفـاء يفتن دنيانـا غنـاء الرعـاة عنـــد الجبـــال
ونشيـد تديـره شفتـا طفـــل يغنـــى على تلـــول الرمـــال

و « الغيوم » بعد « النسيم » في قولها :

وقطيع الأغنام في المرج تحت الظل والفجـر والنـدى والنسيم
وليـالى الحصاد والقمـر السحـريّ والطيـف والصدى والغيـوم

و « البلوط » بعد « الشطوط » في قولها :

حدثوني عـن الربيـع إذا مـر علـى هـذه القـرى والشطوط
حدثـوني عن الحصاد ومجنى الزهـر والبرتقـــال والبلـــوط

و « الجبال » بعد « التلال » في قولها :

وليـحب الغيـوم والفجـر والنهر ويَـمضى الأيـام بين التـــلال

---

(٨٥) الديوان ج ٢ ص ٤٢٢ ــ ٤٢٣ .
(٨٦) نازك الملائكة ص ١٧٩ .

يتغنى فيعشق الزهر موسيقاه عند الهوى وفوق الجبال

و « الجنوب » بعد « السهوب » في قولها :

والحمام الجميل قد هجر الأعشاش سأمان من وجوم السهوب
وطيور الكنار آثرت الهجرة والعيش في حقول الجنوب

و « الضفاف » بعد « الصفصاف » في قولها :

لست أصغي إلا إلى ضجة الإعصار بين النخيل والصفصاف
واصطفاق الأمواج في شاطىء النهر ووقع الأمطار فوق الضفاف

وتعكس القافية فتضع « الصفصاف » بعد « الضفاف » في قولها :

عندما يخرج الرعاة إلى الوادى باغنامهم وتزهو الضفاف
عندما يزهر البنفسج والخبّاز والبرتقال والصفصاف

وقولها :

والقمارى تستحم وتلهو بين زهر الخباز فوق الضفاف
وتغنى للنهر أعذب ألحان الأماني في مسمع الصفصاف

و « الأوراد » بعد « واد » في قولها :

وتذوب الثلوج في القمم العليا فتجرى السيول في كل واد
ويعود البط إلى الشاطىء بين الأعشاب والأوراد

و « الكروم » بعد « النسيم » في قولها :

وزهور السفوح تضحك للنحل وتحني رؤوسها للنسيم
وقطيع الأغنام يَهْرجُ والراعى يقضي النهار تحت الكروم

و « الضباب » بعد « السراب » و « السحاب» و « التراب » في قولها :

هنالك طوفت ذات مساء وكان معي هيكل كالسراب
أحس خطاه على الرمل لكن أرى غير شيء وبعض سحاب

وكنت أحس بجسمي حياة تطير بروحي فوق التراب
وكان أمامي ممر غريب تغلفه دفقات الضباب

وكررت هذه الألفاظ فقالت :

وجاء غد ثم ولى ومات وعاد ضبابا
فاين غدا نلتقي يا حياة أعادت ترابا

وقالت :

ضاع في وادى السراب
في الضباب

وتضع « السراب » بعد « الذئاب » و « الغيوم » بعد « النجوم » في قولها :

زمان شديد السواد ولون النجوم
يذكرني بعيون الذئاب
وضوء صغير يلوح وراء الغيوم
عرفت به في النهاية لون السراب
ووهم الحياه
فواخيبتاه

و « الثلج » بعد « الموج » في قولها :

نرقرق في دواة الحبر بعض تحرق الموج
وننجي خشب المكتب من برد ومن ثلج

و « الخليج » بعد « المروج » و « الأريج » في قولها :

إنه الفجر فهبي يا ملايين وموجي
احملي أغنية الصحو إلى خضر المروج
ووعودا مورقات عربيات الأريج

نبضت بين المحيط المترامـــي والخليـــج

و « الذباب » بعد « التراب » في قولها :

وتنمو الخشونة حيث يلامس وجه التراب
وتنبت أقدامه طحلبا لزجـا وذبـــاب

و « الأحراش » بعد « الفراش » في قولها :

ضنّ أن تسبح العصافير فيه وأهان الضحى وصد الفراشا
وورودى لمت رحيقـا عبيريـا وآلت لا تمنـح الأحـــراشا

و « السيول » بعد « التلول » و « الحقول » في قولها :

سيسألنا الله يومـا فمـاذا نقـول ؟
نعم قد منحنا الذرى والسواقى ومجد التلول
وهـدب النجـوم وشعـر الحقـول
ولكننا لم نصنها
ولم ندفع الريح والموت عنهـا
فباتت كزنبقـة في هدير السيـول

و « الخنازير » بعد « الأعاصير » و « العصافير » و « النواعير » و « الأزاهير »

في قولها :

ومالك ذلك البستان قد شرد في تيه الأعاصير
فلا تذكره إلا العصافير
ولا تبكى عليه غير أخشاب النواعير
يرى تربته مسبيّة ينصر تهويد الأزاهير
وبلور سواقيه مباح للخنازير

و « الماء » بعد « الصحراء » و « الجداول » بعد « السنابل » في قولها :

مـــن أيـــن يـــــا رب لنـــــا بالمــاء
من كف أعدائكمو سوف يسيل الماء

ويخصــــب الصحـــــراء
نيـرانهم تخضـر فـي حضـن معسكراتكـم مشاتـلا
وقصفهــم ينـــبت في جراحكـــم سنابـــــلا
يملأ راحاتكمــو بالمــاء
يسيل ما بين خيامكـم
جـــداولا جـــــداولا

و « الصبيّر » بعد « الطير » في قولها :

فقـــلت للـــــحب صباحـــــي أغنيــــــات
ضفتـــــا نهـــــر، سمــــــاء، طيــــــر
وقـــال لي العـــــذاب محزونــــــا: مساء الخير
فقـــلت للعـــذاب: قلبـــي قبرات رحـــــلت
وأغنيــات هطلـــت
وغابـــــة يسكنهـــــا الطحلـــــب والصُّبير(٨٧)

إن الهيام بألفاظ الطبيعة ظاهرة واضحة كل الوضوح في شعر نازك ، وقد لون هذا الهيام القوافي وأكسبها حياة بعد أن أعطت نازك الألفاظ كثيرا من الدلالات الجديدة . ولكن مثل هذه القوافي كان يجرها أحيانا الى المزج بين أشياء متباعدة فقد اقتضتها « الشطوط » الى أن تضع « البلوط »(٨٨) وأدى ذلك الى عطفه على « البرتقال » وهما من بيئتين مختلفتين . وكان لابد للشاعرة من أن تأتي بلفظة « الأثباج » بعد أن جاءت ، بلفظة « الداجى » في قولها :

أي قبر أعددت لي أهو كهف ملء انحائه الظلام الداجى

---

(٨٧) الديوان ج ١ ص ٩٣ ــ ٩٤ ، ٩٨ ، ١٣٦ ، ١٦٣ ، ١٦٧ ، ١٧٠ ــ ١٧٢ كجك٢ ص ٣٩ ، ٩٣ ، ١٠٠ ، ٤٧٥ ، ٤٩٧ ، ٥٤٢ ، ٥٥٠ ، للصلاة والثورة ص ٤١ ــ ٤٢ ، ٧٩ ، يغير ألوانه البحر ص ٤٠ ، ١٤٢ .

(٨٨) الديوان ج ١ ص ٩٨ ، وقد تقدم البيتان : حدثوني عن الربيع ...

أم ترى زورقي سيغرق بي يوما فاثوى في ظلمة الأثباج[٨٩]

وألجأتها لفظة « السراب » الى أن تأتي بالتراب وهي زيادة فقالت :

في ذلك الوادي الخصيب التراب
قوافل الظامئين
يلتمسون السراب[٩٠]

ومثل ذلك في غير ألفاظ الطبيعة قولها :

هل فهمت الحياة كي أفهم الموت وأدنو من سره المكنون ؟[٩١]

وهل يكون السر غير مكنون ؟ وجاءت بلفظة « النكال » من أجل « الضلال » في قولها :

وضعاف الطيور في ظلل الأغصان تلقى منهم صنوف النكال
وزهور الخباز في رحبة الحقل يلوسونها فيا للضلال[٩٢]

وعلى الرغم من أن « النكال » لفظة قرآنية ،[٩٣] غير أن إضافتها الى « صنوف » أكسبها ثقلا ، ولو قالت : « صنوف العذاب و « فيا للتباب » لكان أحسن . وقادتها لفظتا « النعاج » و « الكلاب » الى أن تقول :

أما في ديار العروبة كلب فينبح؟
أما من نعاج فتنطح؟[٩٤]

ولكن الشاعرة نازك مبدعة في ألفاظها وقوافيها وكثيرا ما تأتي القافية معبرة عن المعنى الذي تريد أن تبرزه كما في قصيدتها « لعنة الزمن » التي أولها :

---

(٨٩) الديوان ج ١ ص ٣٥٩ .
(٩٠) الديوان ج ٢ ص ١٥٦ .
(٩١) الديوان ج ١ ص ٢٦ .
(٩٢) الديوان ج ١ ص ٢٣١ .
(٩٣) سورة البقرة الآية ٦٦ ، وسورة المائدة الآية ٣٨ .
(٩٤) للصلاة والثورة ص ١٣٣ .

كـــان المغـرب لـون ذبيـح
والأفــق كآبـــــة مجروح
والأشبـــاح الغامضـــة اللـون تجـوس الظلمـة في الآفاق
والنهر ظنـــــــون سوداء
والـــريح مراوح نكـــــراء
والضفـــــــة أرض جرداء
تمضغها الظلمة في استغراق
كانت خطوات الظلمة ترطم جو الشاطىء في استغراق
والصمت يفكر في الأحداق(٩٥)

ـ ٥ ـ

إن دراسة لغة نازك الملائكة أهم ما ينبغي الالتفات اليه في ايضاح اتجاهاتها الفكرية والثقافية ، لأنها ـــ كما اتضح ـــ مفتاح شخصيتها وملامح تطورها خلال رحلتها الشعرية الطويلة . وهناك جوانب أخرى غير ما سبق تتضح في شعرها وتدل على مسيرتها وتكوّن خصائص جلية السمـات لأسلـوبها وان كان بعض الشعراء يشترك معها في قدر كبير . ومن تلك الملامح البارزة ذوقها في اختيـار الصيغ والعبارات واستعمال الكلمات الدالة على الموقف وتأكيدهـا على بعض الصيغ ، مثل تكرارها لكلمة « عبثا » في دواوينها الأولى كقولها :

عبثـا تحلميـن شاعرتـي مامن صبـاح لليـل هـذا الوجـــــود
عبثـا تسألين لن يشكـف السر ولـن تنعمـي بفك القيـود(٩٦)

ويعزو الدكتور إبراهيم السامرائي هذه المظاهر الى التأثر بالأساليب الأجنبية التي زخرت بها العربية الحديثة(٩٧) . وكان علي محمود طه قد قال :

---

(٩٥) الديوان ج ٢ ص ٢٤٢ .
(٩٦) الديوان ج ١ ص ٢١ ، وتنظر الأمثلة الأخرى في ٦١ ـــ ٦٢ ، ٧٠ ، ٨٣ ، ٢٦٨ ، ٣٥٥ ، ٣٩٢ ـــ ٣٩٣ ، ٥١٣ ، ٥٥١ ، ٥٧٣ ، ٦٣٤ ـــ ٦٣٧ ، ٦٤٤ ، ٦٤٨ ، ٦٥٨ ، و ج ٢ ص ٢٧٣ .
(٩٧) لغة الشعر ص ١٦٨ ، ١٩٨ .

عبثـا أنشد البقـاء لعهـــد   يفلت اليوم من يدى ويفـــر[98]

ومن ذلك « أبداً » كقولها :

أبـدا تنظريـن للأفـق المجهـول حيرى فهـــل تجلى الخفـــي
أبـدا تسألين والقـدر الساخـر صمت مستغلـــق أبـــدى[99]

وكان محمود حسن إسماعيل قد استعمل « أبدا » هذا الاستعمال فقال :

أبـدا أجـــن إذا تحدر طيفهـــا   من عرشه السامـى على محرابي

وقال :

روحـــى عليكـــم أبـــداً حائم   يرقب للأوطـان بذل الجهـــود[100]

ومن ذلك « أسفا » كقولها :

أسفـا يا فتـاة لن تفهمـي الأيـام فلتقنعـي بأن تجهـليها[101]

وقال علي محمود طه :

أسفـــا للحيـــاة أصلى لظاهـــا   وأراهـــا وريفـــة العذبـــات[102]

ومنها « عجبا » كقولها :

عجبا مالذى إذن ساق هذا الكون للموت والأذى والدمار[103]

---

(٩٨) ديوان علي محمود طه ص ٢١ ، وتنظر ٣٤ ، ١٧٨ .
(٩٩) الديوان ج ١ ص ٢٢ وتنظر ٢٦ ، ٣١ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٦٦ ، ٧٣ ، ٨٨ ، ١١٢ ، ١٢٣ ، ١٢٦ ، ١٣٤ ـــ ١٣٥ ، ١٦٨ ، ١٨٣ ، ٣٥٦ ، ٣٦٠ ، ٤٥١ ، ٤٨٢ ، ٤٩٣ ـــ ٤٩٤ ، ٥١٤ ، ٥١٧ ، ٥٦٩ ، ٥٧٨ ، ٥٩٢ ، ٦٤٨ ، ٦٩٥ ، و ج ٢ ص ٥٦ ، ٧٩ ، ٣٨٠ .
(١٠٠) أغاني الكوخ ص ٥٠ وهكذا أغني ص ٥٧ .
(١٠١) الديوان ج ١ ص ٢٢ وتنظر ٤٤ ، ٤٧ ، ٥١ ، ٥٩ ، ٩٩ ، ١٧٥ ، ٣٥٦ ، ٣٩٠ ، ٤٢١ ، ٤٧٩ ، ٤٩٠ ، ٥٨١ ، ٦٠١ ، ٦١٠ ، و ج ٢ ص ٥٧ .
(١٠٢) ديوان علي محمود طه ١٩ ، وتنظر ص ٢١١ .
(١٠٣) الديوان ج ١ ص ٥٦ ، وتنظر ص ٨٢ ، ١١٨ .

و « طالما » كقولها :

طالما قد سألت ليلى لكـــــن عزّ في هذه الحيـــــاة الجواب[١٠٤]

و « هكذا كقولها :

هكـذا ما يريـده القــدر المحتــوم لا ما تريـــده آمـــالي[١٠٥]

و « حيث » كقولها :

حيث تقضي الأغنـام أيامهـا غرثى ولا عشب في جديب المراعـي[١٠٦]

و « حسب » كقولها :

حسبنــا أننــا دفعنــــا اليها ثمن العـــيش حيرة ودموعـــا[١٠٧]

واستعملت « لا » النافية كثيرا كما استعملها فلاسفة المسلمين فقالت « اللاانتهاء » و « اللاشى » و « اللاشعور » و « اللاأمس » و « اللاغد » و « اللاكيان » و « اللازمن » و « اللاحلود » و « اللابشر » و « اللالون » و « اللامرئية » وغيرها[١٠٨] مما دخل في لغة العلوم هذه الأيام ، واستعمله الشعراء المعاصرون . ومن ألوان أداء نازك استعمال لفظة « السنين » مثل « حين »[١١٢] ، ولم تلجأ الى الواو الا عند اقتضاء القافية كقولها :

ومتى ينتهي الشقـاء متى يرتـاح كـون تقسـو عليـه السنونـا

لتنسجم مع « الصارخون » في البيت الأول وهو :

---

(١٠٤) الديوان ج ١ ص ٢٦ وتنظر ٣٠ ، ٦٦ ، ١١١ ، ١٦٢ ــ ١٦٤ ، ٣٦٠ ، ٣٦٤ ، ٦٧٧ ، ٦٩٤ ــ ٦٩٦ .

(١٠٥) الديوان ج ١ ص ٢٨ وتنظر ص ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٨ ، ١٢٣ ، ١٣٨ ، ١٢٩ ــ ١٣٠ ، ١٣٥ ، ١٧٤ ، ١٧٦ ، ٣٤٠ ، ٣٤٢ ، ٣٦٢ ، ٣٨٣ ، ٥٨٧ ، ٥٩٣ .

(١٠٦) الديوان ج ١ ص ٧٣ ، وتنظر ص ٧٤ ، ٨١ ، ٤٠٣ .

(١٠٧) الديوان ج ١ ص ٣٨ ، وتنظر ص ٣٩ ، وغيرها .

(١٠٨) الديوان ج ١ ص ٢٤٦ ، ٢٧١ ، ٤٣٦ ، ٦٧٦ و ج ٢ ص ٥ ، ٢٢ ، ٦٤ ، ١٠٨ ، ١٧٤ ، ٢٣٧ ، ٣٦٧ وغيرها كثير في دواوينها .

يا دوى النواح في الأرض أيَانٍ يكف الباكون والصارخونا؟[١٠٩]

وقولها :

فهي تسرى كما تشاء المقادير وتصمـي كما تشاء السنونـا

لتنسجم مع « يدركونا » في البيت الأول وهو :

أم ترى سنة الوجود ترى ما ليس يدرى الأحياء أو يدركونا[١١٠]

وقولها :

فهـو مازال جمالا ونقـاء سوف تمضي في التسابيح سنوه

لتنسجم مع الأبيات الأخرى التي جاءت فيها « يفهموه » و « سحقوه » و « ألفوه »[١١١]

إن الشاعرة تميل الى استعمال « السنين » مثل « حين » ، لانها استحقت حالة الرفع بالواو ولا تطيقه[١١٢] ، ولم تكن بدعا في ذلك فقد استعمل هذه الصيغة النبي العربي محمد ـ صلى الله عليه وسلم ـ فقال : « اللهم اجعل عليهم سنينا كسنين يوسف » واستعملها فصحاء العرب ، ولم ترد في القرآن الكريم ، الا منصوبة ومجرورة . واستعملها المعاصرون كعلي محمود طه[١١٣] ومحمود حسن اسماعيل[١١٤] وإبراهيم ناجي في ديوانه الأول « وراء الغمام »[١١٥] .

ومن ملامح أسلوب نازك في التعبير « التكرار » وهو أسلوب عربي قديم ، ولكن المعاصرين اكثروا منه ، وقد استقرت الشاعرة هذه الظاهرة في الشعر الحديث ودرستها بعمق ظاهر[١١٦] . والتكرار حالة شعورية يقتضيها الموقف

(١٠٩) الديوان ج ١ ص ٧١ .
(١١٠) الديوان ج ١ ص ٢٢١ .
(١١١) الديوان ج ١ ص ٤٩٣ .
(١١٢) الصومعة والشرفة الحمراء ص ١٩ ـ ٢٠ ، ويغير ألوانه البحر ص ٢٠٠ .
(١١٣) ديوان علي محمود طه ص ٤٣ .
(١١٤) هكذا أغني ص ١٧٥ ، أين المفر ص ١٠٢ ، وينظر نار وأصفاد ص ٢٢ ، ١٥٥ .
(١١٥) ديوان إبراهيم ناجي ص ٣٥ ، ١٦٧ .
(١١٦) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٦٣ ، وما بعدها .

ولذلك يلجأ إليها الشاعر بوعي أو بغير وعي ، وقد جاء هذا الأسلوب في شعر نازك وأغلبه تكرار كلمة ، ولم يقتصر على الشعر ذي الشطرين ولكنه دخل الشعر الحر ، أي أنه لم يكن زينة أو عكازاً تلجأ اليه الشاعرة وإنما هو حاجة نفسية ومعنوية . وذكر الدكتور جليل كمال الدين أنها تلتقي في ذلك بالشاعر الناقد إليوت(١١٧) ، وهو التقاء لم يكن عن تأثر بذلك الشاعر الذي لم تعرفه نازك معرفة ظاهرة تفتح لها باب التأثر الا بعد حين . إن للتكرار في شعر نازك صلة بالمعنى أو برسم الصورة النابضة بالحياة ، ففي قصيدة « الماء والبارود »(١١٨) كررت الشاعرة لفظة « الماء » كثيرا لتعطي صورة العطش الشديد الذي كان إسماعيل ــ عليه السلام ــ يشعر به بعد أن تركه أبوه في واد غير ذي زرع وتربط تلك الصورة بحالة الجيش المصري في صحراء سيناء وكان أفراده صائمين ، وحان موعد الإفطار وليس معهم ماء فراحوا يتضرعون الى الله فجاءت طائرات إسرائيلية وقصفت المعسكر فتفجر الماء من الأرض وفاض حياة وارتواء . ومن ذلك تكرار كلمة « البحر » في قصيدة « ويبقى لنا البحر »(١١٩) ، فإن الموضوع يدفع إلى التكرار ليضفي صورة البحر على القصيدة . وهناك كثير من التكرار الذي وقفت فيه نازك ؛ لأنه جاء وسيلة من وسائل ربط القصيدة أو وجها من وجوه الإيقاع أو إلحاحاً على المعنى وإبرازه ، ولكنّ هناك تكراراً جاء لإقامة الوزن وهو قليل ، ومن ذلك قولها :

وانقضي عامان ملعونان من أعوام حبي
مزقت روحي أظفار هما ، روحي وقلبي(١٢٠)

أليس تكرار « روحي » جاء لإقامة الوزن ؟ وكقولها :

فاتركوا نعشه على الأرض حينا   قبل أن تقبروه تحت اللحـــود(١٢١)

(١١٧) الشعر العربي الحديث وروح العصر ص ١٦٨ .
(١١٨) يغير ألوانه البحر ص ٥٢ .
(١١٩) يغير ألوانه البحر ص ١١ .
(١٢٠) الديوان ج ٢ ص ٥٦ .
(١٢١) الديوان ج ١ ص ١٩٨ .

والمعنى ينتهي بالفعل « تقبروه» ولكن الوزن والقافية جاءا بلفظة « اللحود » ليتم الارتباط بقافية البيت الثاني :

ربما كان خائفا من دجى القبر حريصا على جمال الوجود

ومن ذلك حشو لفظة « قط » في قولها :

كل شيء تلفه ظلمة أعمق من أن ينيرها قط ضوء[122]

وحشو « هكذا رووا » في قولها :

شعرها ــ هكذا رووا ــ باركته من قنان الأولمب أيد خفيه[123]

وكلمة « السماء » في قولها :

وعند ينابيعها تستحم نجوم السماء[124]

وعبارة « ليس لها وجود » في قولها :

وفجرنا عنقاء ليس لها وجود[125]

ولفظة « العنقاء » تغنى ، ولكن الوزن والقافية جاءا بالعبارة ليتم الإيقاع . ومن طرائف التعبير الاستناد الى « ترى » كثيرا[126] ، وهو أسلوب عرف قديما فقال بعضهم :

أترى القاضي أعمى أم تراه يتعامى
سرق العيد كأن العيد أموال اليتامى[127]

واستعمله المعاصرون ومنهم علي محمود طه[128] ومحمود حسن اسماعيل[129] ،

(١٢٢) الديوان ج ١ ص ٢٤٦ .
(١٢٣) الديوان ج ١ ص ٣٣٣ .
(١٢٤) الديوان ج ٢ ص ٤٢٥ .
(١٢٥) للصلاة والثورة ص ٩٠ .
(١٢٦) ينظر الديوان ج ١ ص ٢٥ ــ ٢٦ ، ٣٢ ، ٧١ ، ٦ ، ١٠٣ ، ١٠٩ ، ٢٢٠ ، ٢٣٣ ، ٤٠١ ، ٤٨١ ــ ٤٨٢ ، ٥١٨ ، ٦٩٢ ، يغير ألوانه البحر ص ١٢ .
(١٢٧) تحرير التحبير ٤٤٤ .
(١٢٨) ديوان علي محمود طه ص ٤٩ ، ١٠٤ ، ١٩٢ ، ٤١٦ ، ٤٩٩ ، ٥٨٨ ، ٦٦١ .
(١٢٩) هكذا أغني ص ١٣٦ .

وابراهيم ناجي[١٣٠] ، وليس في تكرار هذا الفعل ما يقدم جديدا أو يرسم صورة بديعة ، ومن ذلك قول الشاعرة :

كل شيء حلو فأين ترى السكان؟ أين الفلاح والقطعان؟
فيم لا يملأون عالمهم لهوا؟ وأين الآمال والألحان؟[١٣١]

وقولها :

سألت عن البحر هل تتغير ألوانه
وهل تتلون أمواجه؟ هل ترى تتبدل شطآنه[١٣٢]

وتكثر نازك من الأسلوب المستحدث « لم أعد ... » كما في قولها :

لم أعد أستطيع أن أكتم الشوق فأين يا ضفاف وصولي[١٣٣]

وقولها :

وجعلنا رملها كحلا لأهداب العيون العربيه
لم نعد تحت سماها غرباء[١٣٤]

وقد تكرر هذا الأسلوب كثيراً في دواوينها الأولى ، وسرى شيء يسير منه إلى دواوينها الأخيرة ، وهو مما لا يحتاج اليه الشاعر بعد أن يمارس الشعر طويلا . وتستعمل « حتى » استعمالا لم يرد في أساليب العرب ، وهو كثير من ذلك قولها :

لم يكن ينطق حتى الرغبات الآدميه
غير صوت رنّ في سمعي وذابا
لحظة لم أدر حتى أين غابا

---

(١٣٠) ديوان إبراهيم ناجي ص ٢٧ .
(١٣١) الديوان ج ١ ص ٩٦ .
(١٣٢) يغير ألوانه البحر ص ١٢ .
(١٣٣) الديوان ج ١ ص ٢٩ .
(١٣٤) للصلاة والثورة ص ١٦٧ .

وقولها :

ليلة يرجف في أجوائها حتى الجليد(١٣٥)

وقولها :

وعرّشت فيه العناقيد بعثرت فيه الثمر
ولوّنت حتى الحجر(١٣٦)

وقولها :

ويغتال حتى شباب البيادر(١٣٧)

وكان علي محمود طه قد استعمل « حتى » مثل هذا الاستعمال فقال :

وكف عن الهمس حتى النسيم وأمسك عن لعب ماؤها(١٣٨)

وذكرت الشاعرة كثيرا من الأعلام الأجنبية مثل كيوبيد وتاييس وأبولو وأدونيس ويوتوبيا والأولمب وأريس وبلاوتس وميداس وروما وكرومول وملتن وهامدن وديانا ونرسيس ومدوزا وبوذا وموسكو وبرجنيف ونكسن وفينوس وغيرها(١٣٩) ، وكانت هذه الظاهرة قد شاعت في شعر المعاصرين . وأدخلت اسماء المقام في قصيدتها « رحلة على أوتار العود »(١٤٠) وهي : الرست والنهاوند والصبا واليكاه واللوكاه والسيكاه .

وهناك استعمالات لغوية كثيرة منها تذكير لفظة الروح وتأنيثها(١٤١) ،

---

(١٣٥) الديوان ج ٢ ص ١٧٢ — ١٧٣ .
(١٣٦) للصلاة والثورة ص ٤٠ .
(١٣٧) يغير ألوانه البحر ص ١٩ .
(١٣٨) ديوان علي محمود طه ص ٤٤٧ .
(١٣٩) ينظر الديوان ج ١ ص ٥٤ ، ٦٨ ، ٨٣ ، ٩٥ ، ١١٦ ، ١٢٧ ، ٣٣٠ ، ٣٥٢ ، ٤١٨ ، ٥٢٤ ، ٥٦٥ ، ٦٨٨ ، و ج ٢ ص ٣٥ ، ٨٠ ، ١٤٧ ، ٣٤٧ ، ٣٦٦ ، ٤٣٧ ، وللصلاة والثورة ص ١٢٦ ، ١٢٨ — ١٣٠ ، ١٦٩ ، ١٩٠ ويغير ألوانه البحر ص ١١٥ ، ١٧٥ ، ١٨٠ ، ٢٠١ ، وغيرها .
(١٤٠) للصلاة والثورة ص ٨٤ .
(١٤١) ينظر الديوان ج ١ ص ٤٧٧ ، ٥٢٦ وغيرها .

واستعمال « العنكبوت » مذكرا كما في قولها :

ذلك العنكبوت ذو الأرجل الفظة هل منه مهرب أو ملاذ[142]؟

وجاءت الضمائر والإشارات بعد ذلك مذكرة فقالت :

إنـــه من دمائهـــم يتغـــذى   وهـو من قلب أمهـــم أفـــلاذ
إنـــــه حبهم يعـــــود إليهم   ينسج الذكريـــات والأهـــواء
لا تطيـق الأسوار رد خطـــــاه   فهو قد خالط الرؤى والدمـاء

ولفظة « العنكبوت » مؤنثة في الكتاب العزيز ، قال تعالى : « كمثل العنكبوت اتخذت بيتا »[143] ولا عبرة بماجاء في شوارد الشواهد أو شعر بعض المعاصرين كمحمود حسن إسماعيل[144] .

ومن ذلك استعمال « تفتأ » استعمالا قرآنيا كقولها :

أسفـا لم أجـدك في الشاطـىء الصخـرى حيث الميـاه تفتـأ تبكـي[145]

وغير قرآني كقولها :

راقـداً تحت حافـة القبر لا يفتـأ يشكـــو الى الصبـــا والغيــــوم[146]

واستعملت في ديوانيها الأخيرين لفظة « النهور » جمعا للنهر ، وهو نادر لا يكاد يستعمل الآن[147] . ولم تكن موفقة في « أمرّغ » كقولها :

في ضبـاب الأحـلام والشعـر مرّغت غرامـــي ونشوتي وصبايـــا

وقولها :

---

(١٤٢) الديوان ج ١ ص ٣٤٨ ، وتنظر ص ٢٦٨ ، ٣٢٥ ، ٣٤٩ ، و ج ٢ ص ٣٩٦ .
(١٤٣) سورة العنكبوت الآية ٤١ .
(١٤٤) قاب قوسين ص ٣٢ ، ١٩٨ ، ونار وأصفاد ص ٢٥ ، ٣١ .
(١٤٥) الديوان ج ١ ص ٤٠٢ وتنظر ص ٧٢ .
(١٤٦) الديوان ج ١ ص ١٤٢ .
(١٤٧) للصلاة والثورة ص ٧٨ ، ١١٥ ، ويغير ألوانه البحر ص ٤٦ ، ٥٠ ، ١٠٤ ، ١٣٥ ، ١٨٣ ، ١٨٨ .

وأنــا لم أزل أمــرّغ أحلامــي وابنــي لكــم قصور رمــال[148]

واستعمال « دورق » في قولها :

ما أنت يا دورق الضياء ويا كواكبـا في الظـلام منصهـــره[149]

وقولها :

ويريــــق دوارق من عسل يسقيها يــــدا وحقـــــولا[150]

ولفظة « دلق » في قولها :

إلهـي تعلـم أنـت وتعلـم ماذا صنعنـا
بوردتنـــا قدَ نزعنـــا نزعنـــا
وريقـاتها ودلقنـا شذاهـا الخجـول[151]

و « مشوار » في قولها :

أم مشاويـــــر فصول أربعـــــة

وقولها :

وشمعـــي وتسابيحـــي ومشواري[152]

و « سرر الأمراض » في قولها :

وارحـم الصارخيـن فـي سـرر الأمـراض بيـن الأحزان والأدواء[153]

و « مجاري الجداول » في قولها :

ههنـا تنطـق العـرائش بالشعـــر وتحنـــو على مجارى الجداول[154]

---

(١٤٨) الديوان ج ١ ص ٢٥٥ وتنظر ص ٢٨١ ، ٢٨٩ ، و ج ٢ ص ، ٥٥٢ ، ٥٦٧ .
(١٤٩) الديوان ج ٢ ص ٤٨٢ .
(١٥٠) يغير ألوانه البحر ص ١٧٧ .
(١٥١) للصلاة والثورة ص ٤٢ ــ ٤٣ .
(١٥٢) يغير ألوانه البحر ص ١٢٤ ، ١٣٢ .
(١٥٣) الديوان ج ١ ص ٤٥ .
(١٥٤) الديوان ج ١ ص ٩٦ .

واستعملت أن « بعد » « كاد » و « لا » بعد « قد »(١٥٥) ، وادخلت « اللام » على « وحدى » فقالت :

ذهبـوا للشاطـــىء المسحـــور إذ عدت لوحـــدى(١٥٦)

وجمعت القرآن « علي » قرائين » واستعملته كثيرا في قصائدها « دكان القرائين » و « زنابق صوفية للرسول » و « أقوى من القبر »(١٥٧) . وكررت لفظة « الملايين » كثيرا والعرب تقول « ألف ألف » وقد استعملها خالها جميل الملائكة فقال :

أو لهذى الحياة بين الضلـوع عودة بعـد ألـف ألـف ربيـــع(١٥٨)

وهناك استعمالات كثيرة لنازك ، وهي تدل في كثير من الأحيان على معرفتها الواسعة بالتراث العربي ، وأصالة اللغة العربية . وتشير أحيانا أخرى الى تأثرها بأساليب الشعراء المعاصرين وعلى رأسهم علي محمود طه ومحمود حسن اسماعيل وشعراء المهاجر .

وفي شعرها ضرورات ، وما كان لها أن تأخذ بهذه الرخصة ؛ لأنها شاعرة كبيرة ، ولأن كثيرا من شعرها في الدواوين الأخيرة من الحر ، وهو يعطي الشاعر مجالا للتعبير الدقيق . وصفوة القول إن الشاعرة نازك الملائكة قد ثارت على الألفاظ والصور البالية وانتقدت كثيرا مما تسرب الى الشعر الحديث من عهود التخلف والانحطاط ، وكانت متأثرة بالحركة الشعرية التي قادها علي محمود طه وابراهيم ناجي ومحمود حسن اسماعيل ، وبشعر الطبيعة الغربي الذي يمثله في انكلترا جون كيتس وشيلي وبايرون وغيرهم فجاءت دواوينها الأولى تعبيرا صادقا عن تلك المرحلة من حياتها الشعرية ، وكثرت فيها ألفاظ الطبيعة ومظاهرها والحزن والقلق والشكوى والتمرد على الواقع ، ولكنها حينما اكتشفت

---

(١٥٥) الديوان ج ١ ص ٣١٦ ، و ج ٢ ص ١٩٢ .
(١٥٦) الديوان ج ١ ص ٥١٤ ، وتنظر ص ٥٧٣ ، و ج ٢ ص ٣٢٦ .
(١٥٧) يغير ألوانه البحر ص ٧٤ ، ٥٢ ، وللصلاة والثورة ص ١٥٨ .
(١٥٨) رباعيات الخيام ص ٥٠ .

العالم وذاقت ويلات الحروب وجور الحكام وأطماع الغزاة ، التزمت بقضايا أمتها العربية ورسالتها الإسلامية ، ومضت تسير في دروب الثورة والنضال فكانت دواوينها الأخيرة صورة صادقة لتلك الثورة ورفضاً للواقع المؤلم ، وظهرت فيها بوضوح ألفاظ الثورة والعروبة والإسلام ، ولذلك لم تنكر ما أنكرته في مطلع حياتها من ألفاظ ملّتها الآذان ، وأنكرتها الأذواق المتأثرة بالثقافات الأجنبية وبدعوة التجديد ؛ لأن الأجواء التي صورتها في شعرها الأخير ترتبط ارتباطا وثيقا بألفاظ تعبر عن الروح العربية والإسلامية خير تعبير . فالشاعرة لم تقف عند ألفاظ ثابتة في طريقها الشعري الطويل ولكنها انتقلت الى أطوار صورتها حياتها الشعرية . وكان كل طور يمثل إنسانة لها طموحها وأهدافها ، وإن بقيت لغتها تحتفظ ببعض السِّمات العامة في المراحل كلها ، وأوضحها :

الأولى : السهولة والوضوح والابتعاد عن الألفاظ الغريبة التي توحي بالتعمية والإبهام ، لأن الشاعرة لا تميل الى ذلك بل تحب الغموض الذي يشف ولا يحجب ، وتعشق الألفاظ المأنوسة التي تدخل القلب وتؤثر في النفس لا الألفاظ المقبورة في المعاجم .

الثانية : الابتعاد عن الألفاظ المبتذلة والعامية وما نفرت منه الآذان ورفضته الأذواق .

الثالثة : الدقة في التعبير والصحة في الأداء والابتعاد عن الخطأ اللغوي أو النحوي أو الضرورة إلا في بعض المواضع ، التي لا تشكل ظاهرة تثير الانتقاد العنيف .

الرابعة : الجمال والإيحاء والتعبير عن المعنى تعبيراً فنياً يحرك المشاعر .

الخامسة : استغلال الطاقة الشعرية في الألفاظ والتعبير عن الأغراض تعبيراً جديدا ، وبعث الحياة في كثير من الألفاظ التي يظن أنها ليست شعرية ، ومزج الشائع في النثر بما يولد دلالات جديدة تنبض بالحياة .

السادسة : القدرة على استعمال الأساليب المختلفة في تحقيق الفكرة أو إثارة

الخيال أو تجسيم الصورة ، وتطويع الأسماء والأفعال والصيغ لتحقيق الهدف الذي تسعى اليه .

— ٦ —

تلك وقفة عند لغة نازك الملائكة ، وهي وقفة قد تطول ، لأن الحديث عنها لا تحده صفحات أو كتاب ، فالشاعرة أصيلة عرفت كيف تنقل الشعر المعاصر من رتابة ألفاظه ومعانيه وصوره وأوزانه وقوافيه الى عالم جديد يزخر بالحياة . وكان لها الفضل العظيم في ارتياد آفاق لم يألفها الشاعر ، ولذلك تبقى رائدةً لحركة الشعر الجديد ، وتظل شاعرة الكلمة العذبة ، والنغم الساحر ، والمعنى البديع .

المصادر والمراجع

إبراهيم ناجي ــ الشاعر

١ ــ ديوان إبراهيم ناجي ــ بيروت ١٩٧٣ م .

ابن وهب ــ ابو الحسن اسحاق بن ابراهيم بن سليمان

٢ ــ البرهان في وجوه البيان . تحقيق الدكتور أحمد مطلوب والدكتورة خديجة الحديثي . بغداد ١٣٨٧ هـ ــ ١٩٦٧ م .

إحسان عباس ــ الدكتور

٣ ــ اتجاهات الشعر العربي المعاصر . الكويت ١٣٩٨ هـ ــ ١٩٧٨ م .

أحمد مطلوب ــ الدكتور

٤ ــ النقد الأدبي الحديث في العراق . القاهرة ١٩٦٨ م .

البصرى ــ عبد الجبار داود

٥ ــ نازك الملائكة ــ الشعر والنظرية . بغداد ١٣٩١ هـ ــ ١٩٧١ م .

الجاحظ ــ أبو عثمان عمرو بن بحر

٦ ــ الحيوان . تحقيق عبد السلام محمد هارون . القاهرة ١٩٥٦ ــ ١٩٣٨ م

جليل كمال الدين ــ الدكتور

٧ ــ الشعر العربي الحديث وروح العصر . بيروت ١٩٦٤ م .

الحمداني ــ الدكتور سالم أحمد

٨ ــ ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة ــ أسبابها وقضاياها المعنوية والفنية . الموصل ١٩٨٠ م .

رزوق فرج رزوق ــ الدكتور

٩ ــ نازك الملائكة والتجربة الشعرية . بحث نشر في مجلة كلية الآداب . بجامعة بغداد . العدد (٢٠) سنة ١٩٧٦ م .

روز غريب

١٠ ــ نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر . بيروت ١٤٠٠ هـ ــ ١٩٨٠ .

السامرائي ــ الدكتور إبراهيم .

١١ ــ لغة الشعر بين جيلين بيروت ١٩٦٥ م .

السامرائي ــ ماجد أحمد .

١٢ ــ نازك الملائكة الموجة القلقة . بغداد ١٩٧٥ م .

علي محمود طه ــ الشاعر .

١٣ ــ ديوان علي محمود طه . بيروت ١٩٧٢ م .

القيرواني ــ أبو علي الحسن بن رشيق .

١٤ ــ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . الطبعة الثانية ــ القاهرة ١٩٧٤ هـ ــ ١٩٥٥ م .

محمود حسن إسماعيل ــ الشاعر

١٥ ــ أغاني الكوخ . الطبعة الثانية ــ القاهرة ١٩٦٧ م .

١٦ ــ أين المفر . الطبعة الثانية ــ الكويت ١٩٦٨ م .

١٧ ــ قاب قوسين . القاهرة ١٩٦٤ م .

١٨ ــ نار وأصفاد . القاهرة ١٩٥٩ م .

١٩ ــ هكذا أغني . القاهرة ١٩٣٨ م .

المرزوقي ــ أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين .

٢٠ ــ شرح ديوان الحماسة . تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون . القاهرة ١٣٧١ هـ ــ ١٩٥١ م .

المصري ــ ابن أبي الأصبع

٢١ ــ تحرير التحبير ــ تحقيق الدكتور حفني محمد شرف . القاهرة . ١٣٨٣ هـ ــ ١٩٦٣ م .

الملائكة ــ الدكتور جميل

٢٢ ــ رباعيات الخيام . بغداد ١٩٥٧ م .

٢٣ ــ ديوان نازك الملائكة (مجلدان) بيروت ١٣٩١ هـ ــ ١٩٧١ م .

٢٤ ــ شجرة القمر . (الديوان ــ الجزء الثاني) .

٢٥ ــ شظايا ورماد (الديوان ــ الجزء الثاني) .

٢٦ ــ الصومعة والشرفة الحمراء . بيروت ١٣٩٩ هـ ــ ١٩٧٩ م .

٢٧ ــ عاشقة الليل . (الديوان ــ الجزء الأول) .

٢٨ ــ قرارة الموجة . (الديوان ــ الجزء الثاني) .

٢٩ ــ قضايا الشعر المعاصر . الطبعة الخامسة ــ بيروت ١٩٧٨ م .

٣٠ ــ للصلاة والثورة . بيروت ١٣٩٨ هـ ــ ١٩٧٨ م .

٣١ ــ لمحات من سيرة حياتي وثقافتي . ترجمة ذاتية للشاعرة نفسها في عشرين صفحة على الآلة الكاتبة ، وقد أرسلتها إليّ مشكورة .

٣٢ ــ مأساة الحياة وأغنية للإنسان . (الديوان ــ الجزء الأول) .

٣٣ ــ يغير ألوانه البحر . بغداد ١٣٩٧هـ ــ ١٩٧٧ م .نزار قباني ــ الشاعر ،

٣٤ ــ طفولة نهد . الطبعة الثامنة ــ بيروت ١٩٦٧ م .

بناء الجملة في شعر نازك الملائكة

مصطفى عبد العزيز السنجرجي
كليـــة الآداب ــ جامعـــة الكـــويت

تمهيـــد :

ترجع صلتي بشعر الأستاذة نازك الملائكة الى أمد يزيد على عشرين سنة حين ظهر كتابها « قضايا الشعر المعاصر » في طبعته الأولى ، فكان لظهوره دوى هائل في الأوساط الأدبية بما اشتمل عليه من القضايا ، والأحكام والقواعد الخاصة بالشعر الحر ، فأخذت حينئذ أقرأ هذا الشعر ملتمسا هذا النغم الجديد في ضوء ما وضعته له شاعرتنا من الأصول والقواعد .

وحين شرفت بزمالتها في العمل بكلية الآداب بجامعة الكويت منذ ثلاث سنوات لاحظت بحكم ظروف العمل والزمالة اهتمامها الشديد بألفاظ اللغة وأساليبها وقواعدها ، فدفعني ذلك الى معاودة القراءة لشعرها مراعيا الجانب اللغوى ، فكانت هذه القراءة الثانية المتأنية هي مصدر الإلهام لهذا البحث .

ولا رب أن التأمل في لغة الشعر له أثره في الحكم على الشاعر وشعره ، فاللغة هي المادة الأولى في الفن الأدبي ، ونبوغ الأديب وتفوقه يرتبط بطريقته في استخدام اللغة ، وتعامله معها ، وقد أدرك ذلك نقادنا العرب في وقت مبكر ، كما تجلى ذلك فيما أثر عنهم في مجال النقد والأدب مما يدل على يقظة تامة لدقائق اللغة وأسرار الألفاظ والتراكيب .(١)

وهكذا شأن نقاد الغرب ، فقد تناولوا في نقدهم موضوع لغة الشعر ، وعالجوا فيه قضية المعجم الشعري ، أي اللغة التي يستعملها الشاعر ، وهل هي لغة خاصة ، أو لغة عادية ، وقد أثارت هذه القضية جدلا طويلا في تاريخ

(١) راجع في ذلك كتاب « النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري » . للأستاذ نعمة رحيم العزاوى . صدر عن وزارة الثقافة والاعلام ببغداد ، وقد قام بعرضه الأستاذ عبد الجبار محمود السامرائي في مجلة الخفجي في العدد العاشر من السنة الحادية عشرة يناير سنة ١٩٨٢ م .

النقد الأدبي منذ أرسطو الى اليوم ، كما أن موضوع لغة الشعر قد تناول أيضا قضية المجاز الشعري ، والبناء الشعري ، والغموض في الشعر ، وغير ذلك مما يدخل مجال الدراسات اللغوية ، وقد ظهر هذا الموضوع بأهمية كبرى في نقد القرن العشرين ، وذلك بفضل الجهود التي بذلها نقاد هذا القرن ، وفي مقدمتهم « اليوت » رائد النظرية الموضوعية في الشعر ، « ورتشاردز » الذي قام بدور كبير في تثبيت فكرة التحليل اللغوي للنص ، « وأمبسون » تلميذ رتشاردز ، واليه يرجع الفضل في تطوير طريقة التحليل اللغوي للبناء الأدبي على نحو ما ظهر في كتابيه « سبعة أنماط من الغموض »، و « بناء الكلمات المعقدة » .

ولا ننسى في هذا المجال الناقد الانجليزي المعاصر « ليفيز » الذي لمع اسمه بفضل طريقته الخاصة التي اتبعها في تحليل النصوص وقراءتها قراءة فاحصة حازت إعجاب كثير من النقاد .[٢]

فبفضل هؤلاء وأمثالهم أصبح الاتجاه اللغوي ذا أهمية كبيرى في نقد القرن العشرين .

منهج البحث

يقوم البحث على تحليل أربعة نصوص تحليلا لغويا أساسه بناء الجملة ، وقد حرصت في اختيار هذه النصوص على اختلاف أغراضها ، وتنوع أساليبها . والحق أني عانيت الكثير في هذا الاختيار ، فقد تعددت الأغراض في ديوان الشاعرة ، وتنوعت الأساليب ، وكلها على درجة عالية في الأداء ، ومستوى رفيع في التعبير ، مما يجعل الاختيار صعبا ، والانتقاء عسيرا، فالقارىء لهذا الديوان يخيل اليه أنه كمن يسير في حديقة غناء قد تنوعت أزهارها ، وتعددت ورودها ، فإذا راقته زهرة منها ووقف أمامها وقفة المعجب بها سرعان ما تلوح له زهرة أخرى فتجذبه اليها ، فإذا قارن بينها وبين الأولى لاحت له الثالثة التي

---

(٢) راجع في ذلك كتاب « في نقد الشعر » للدكتور محمود الربيعي » الطبعة الرابعة ، دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٧ م .

تفتنه بجمالها ، وهكذا يتنقل بين الأزهار حائرا مبهورا ، فكلها على درجة عالية من الجمال والفتنة ، وهذا ماكان من أمرى حين أخذت أقرأ ديوان الشاعرة متأملا فاحصا لاختيار هذه النصوص التي تكون موضعا للدراسة . وهذا الحديث يسوقني الى موقف اختلف فيه مع الشاعرة ، ولتوضيح هذا الموقف أذكر أن قصيدتها المطولة « مأساة الحياة » قد نظمتها بين سنة ١٩٤٥ ، وسنة ١٩٤٦ م ، ثم أعادت نظمها فكانت في صورتها الثانية سنة ١٩٥٠ ، ثم أعادت نظمها فكان ميلاد الصورة الثالثة سنة ١٩٦٥ ، وقد حدثتنا عن سبب تعدد هذه الصور في صدر الجزء الأول من ديوانها ، ويعنيني من هذا الحديث ما ذكرته في سبب نظم الصورة الثانية اذ قالت « وفي عام ١٩٥٠ كان أسلوبي الشعري قد تطور تطورا كبيرا عما كان أيام نظمي للمطولة ، وأصبحت مواردي الأدبية أغزر وأسلوبي أكثر صورا ، وثقافتي أغنى ، فلم أعد راضية عن مأساة الحياة ، ولذلك قررت أن أعيد نظمها بأسلوبي الجديد ، فكانت صورتها الثانية » .

هكذا حدثتنا الشاعرة عن سبب إعادة نظم المطولة في صورتها الثانية بهذه العبارة التي تجعل القارىء يتوقع وجود فارق كبير بين الصورتين نتيجة لهذا التطور الكبير الذي حدث في أسلوبها الشعرى على نحو ما ذكرت في عبارتها السابقة ، وأشهد أني عند قراءة شعرها لم أقف على هذا الفارق الكبير ، ومرد ذلك — فيما أرى — الى أن بداية الشعر عند شاعرتنا كانت بداية قوية ناضجة ، فكان نتاجها في هذه المرحلة المبكرة من عمرها المبارك غنيا بعناصر القوة والجمال ، وحسب القارىء أن يرجع الى النص الأول من هذه النصوص المختارة ليدرك صحة ما أقول .

لقد نظمت شاعرتنا هذه القصيدة المطولة « مأساة الحياة » وهي في العشرين من عمرها تقريبا ، ولا ريب أن نظم مثل هذه القصيدة الرائعة في هذه السن المبكرة يكون مثار عجب ودهشة ، ومن ثم أخذت ألتمس الأسباب التي ساعدت على هذا النضج المبكر ، وسرعان ما عرفت أن في طليعة هذه الأسباب نشأة الشاعرة في أسرة عرفت بإجادة الشعر ، فوالدها شاعر ،

ووالدتها شاعرة ولها ديوان مطبوع اسمه « أنشودة المجد » ، وقد قامت جامعة البصرة مشكورة بالقيام بطبعه ، وخالها الأستاذ عبد الصاحب الملائكة المحامي شاعر مبدع ، وله ديوان مطبوع اسمه « إرادة الحياة » ، وخالها الدكتور جميل الملائكة عضو المجمع اللغوي ببغداد شاعر متفوق ، وله كثير من الأعمال الأدبية الممتازة ، وفي مقدمتها ترجمة رباعيات الخيام من الإنجليزية الى العربية شعرا ، وقد كتبت شاعرتنا مقدمة رائعة لهذه الرباعيات .

ويطول بي الحديث إذا ما أخذت أسرد أسماء الشعراء في هذه الأسرة العريقة لهذا لا نعجب إذا رأينا شاعرتنا قد أجادت الشعر في هذه السن المبكرة .

وإذا كان هذا البحث يدرس بناء الجملة في شعر نازك الملائكة فإن المشهور أن الجملة في اللغة العربية نوعان . اسمية وفعلية ، فالاسمية هي التي صدرها اسم نحو ، « محمد ناجح » ، والفعلية هي التي صدرها فعل نحو « نجح محمد » ، وزاد بعضهم نوعا ثالثا هو الجملة الظرفية ، وهي المصدرة بظرف ، أو مجرور نحو « عندك محمد » ، أو « في البيت محمد »، كما زاد الزمخشرى وغيره نوعا رابعا هو الجملة الشرطية نحو « إن تجتهد تنجح » ، والراجح أن الجملة الظرفية في نحو ما سبق تعد من الجمل الاسمية فشبة الجملة خبر مقدم ، والاسم مبتدأ مؤخر ، والجملة الشرطية في نحو ما سبق تعد من الجملة الفعلية[3] ، وفصل بعضهم القول في الجملة الاسمية فذكر أن هذه الجملة لا يتحقق الغرض منها وهو الدلالة على الثبوت والدوام إلا إذا كان المسند اسما نحو « هو ناجح » ، أما إذا كان المسند فعلا نحو « هو ينجح » فإنها لا تفيد ذلك ، وإنما تفيد التجدد ، فهي جملة فعلية قدم فيها المسند اليه لغرض من أغراض التقديم كالاهتمام بالمسند اليه ، أو الحصر[4] ، ويتفق هذا الرأى مع مذهب الكوفيين

---

(٣) لمزيد من البحث راجع كتاب « همع الهوامع للسيوطي » تحقيق الدكتور عبد العال سالم ١ / ٣٦ ، وكتاب « في بناء الجملة العربية للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، وكتاب الجملة الشرطية عند النحاة العرب للأستاذ أبو أوس ابراهيم الشمسان ، وكتاب الجملة النحوية للدكتور فتحى الدجنى .

(٤) كتاب « الكليات لأبي البقاء ص ١٤٠ ، وكتاب » معانى الأبنية في العربية للدكتور فاضل السامرائي ص ١٧ .

الذين يجيزون تقديم الفاعل على الفعل ، ولكن جمهور النحويين لا يجيزون ذلك ويوجبون تأخير الفاعل ، فإذا قدم فهو مبتدأ والجملة حينئذ اسمية .[٥]

والحديث في هذا البحث عن بناء الجملة يتمثل في اتجاهين . الأول يوضح العلاقات بين كلمات الجملة على نحو ما هو معروف في ظاهرة الإعراب في الدراسات النحوية ، والثاني يتناول مفردات الجملة فيدرس كلماتها من حيث الجمود والاشتقاق ونوع المشتق ، ووظيفته ، كما يدرسها من حيث معانيها المعجمية ، وتنوع دلالتها ، ونحو ذلك مما يتصل بالدراسات اللغوية ، ويمكن أن نطلق على الاتجاه الأول في ضوء الدراسات الحديثة الاتجاه الأفقي ، كما نطلق على الاتجاه الثاني الاتجاه الرأسي ، وبذلك تتفق هذه الدراسة مع نظام المدرسة اللغوية الحديثة التي أرسى دعائمها العالم اللغوي فرديناند دى سوسير وتسمى « المدرسة البنيانية : Structuralism » ، ولعل من الانصاف أن نقول أن من علماء العرب الأوائل من عالج النصوص على هذا النحو الى حد كبير مثل أبي العباس محمد بن يزيد المبرد وهو من أئمة القرن الثالث الهجري ، وذلك في كتابه الكامل مما يؤيد أن علماء العرب كانوا الرواد السابقين المؤسسين لكثير من العلوم اللغوية مثل علم الأصوات الذي تناوله سيبويه بالبحث والدرس بجانب ما تناوله من بحوث اللغة في كتابه الذي يعد أقدم كتب التراث التي بين أيدينا ، ومثل علم المعاجم الذي أسسه الخليل بن أحمد . على نحو ما نرى في كتابه « معجم العين » ، ومثل علم الاشتقاق والتصريف الذي برع فيه أبو عثمان المازنى وهو من أئمة القرن الثالث الهجري على نحو ما نرى في كتابه « التصريف » ، كما برع فيه وفي غيره من علوم اللغة أبو الفتح عثمان ابن جنى ، وهو من أئمة القرن الرابع الهجري ، ومن أشهر مؤلفاته كتاب الخصائص ، وكتاب المنصف ، وهو شرح لكتاب تصريف المازني ، وأمثال هؤلاء كثيرون ممن أسسوا علوم اللغة ، ثم جاء المحدثون فعمقوا هذه الدراسات ، وخرجوا بنظرياتهم اللغوية الحديثة ، ونخص بالذكر العالم اللغوي السويسري » فرديناند دوسوسير : F. de Saussure الذي صدر له كتاب

---

(٥) حاشية الصبان على الأشمونى ٢ / ٤٥

بعنوان : [٦] « Cours de Linguistique generale » . حوى كثيرا من الآراء ، والاتجاهات التي كانت بمثابة ثورة على المدارس اللغوية التقليدية ، كما كانت أساسا لبناء علم اللغة الحديث ، وكان أهم انجاز له يتمثل في إرسائه لأسس المدرسة البنيانيه في دراسة اللغة .[٧]

والنصوص الأربعة المختارة للدراسة من ديوان الشاعرة قد تم اختيار نصين منها من الجزء الأول ، ونصين من الجزء الثاني ، وهاهو ذا تفصيل القول في كل نص منها :

النص الأول من أبيات عنوانها « الحرب العالمية الثانية » . الجزء الأول ص ٤٥

١ ــ يامـلاك السلام أقبـل من الأجـ	واء واهبط على الوجود الكئـيب
٢ ــ ابك للراقديــــــن في وجمة المو	ت وأشرق على الظـلام الرهـيب
٣ ــ طف بهذى القـرى لتلـمس آهـا	ت الحزانى والساغبين الظمـــاء
٤ ــ وارحم الصارخين في سرر الأمـ	راض بين الأحــــزان والأدواء
٥ ــ طف بانقـــاض عالم ليس يدرى	هل سيحظى بمبهجات الحيــاة
٦ ــ هو إن نام لحظـــة هب مذعـــو	را ليبكـــى ويـــرسل الآهـــات
٧ ــ مادرى حين أضرم الحرب إلا	حلـم النصر والفخـار العـظيم
٨ ــ يالقـــلب المسكين ما ينفـــع المـ	جد لقـــلب ملــــوع مصدوم
٩ ــ فليفـق حسبـه خيـــالا وأوهـــا	ماليلقــــى ما قد جنت كفـــاه
١٠ ــ عالم مظلـــــــم يضج به المر	ضى ويشكـو من الطـوى أبنـــاه
١١ ــ جف زهر الرياض والورق النضـ	ـر وآوت الى الجفـاف الحقـول

(٦) F. de saussure Cours de Linguistique generale 5the edition. Paris Payot 1955 (First edition 1916) English translation by Wade Baskin. Course in general linguistics, New York, Philosophical Library 1959.

(٧) راجع في ذلك الفصل الأول من كتاب « اللغة العربية في إطارها الاجتماعي » للأستاذ مصطفى لطفي . طبعة معهد الانماء العربي ببيروت سنة ١٩٧٦ م .

١٢ ــ أسفا لم تدع لنا الحرب شيئا   وتلاشى الحلم الطروب الجميل
١٣ ــ من ترى يحرث الحقول ويشدو   أغنيات المراح وقت الحصاد
١٤ ــ أين لهو الأطفال عند البحيرا   ت وفوق الثلوج في الأعياد
١٥ ــ أين؟ ضاع الخيال والحلم الفا   تن ضاع الجمال ضاع الرخاء
١٦ ــ ليس إلا دنيا من الجوع والفقـ   ـر عليها يعذب الأبرياء

هذه الأبيات مذكورة ــ كما سبق ــ في معرض الحديث عن الحرب العالمية الثانية ، وما جرته على البشرية من الأهوال والدمار ، وقد استهلت الشاعرة هذه الأبيات بنداء ملاك السلام ، ثم خاطبته بأفعال الأمر التي جاءت متتابعة الى البيت الخامس ، ومن ثم كانت الجمل في هذه الأبيات الخمسة جملا فعلية مع ملاحظة أن أسلوب النداء من هذا القبيل لأن « يا » نابت عن الفعل « أدعو » ، ولهذا كان المنادى منصوبا على أنه من قبيل المفعول به ، وجاء النداء بالحرف « يا » الذي يدل على بعد المنادى ، ومن ثم يكون المراد بعد المكانة وعلو المنزلة ، ويجوز أن يكون المراد هو الاشعار بأنه بعيد المنال ، ولعل هذا المعنى الثاني هو الأنسب للحالة النفسية التي كانت عليها الشاعرة عند نظم هذه القصيدة المطولة التي اخترت منها هذه الأبيات ، فقد ذكرت الشاعرة في صدر ديوانها أنها نظمتها سنة خمس وأربعين وتسعمائه بعد الألف ، وأنها جعلت عنوانها « مأساة الحياة » ، ثم قالت « وهو عنوان يدل على تشاؤمي المطلق ، وشعورى بأن الحياة كلها ألم ، وايهام وتعقيد » ، ونحن نحمد الله على أن هذه النزعة التشاؤمية لم تستمر طويلا عند شاعرتنا ، فحين شرعت في نظم هذه القصيدة في صورتها الثانية سنة خمسين وتسعمائة بعد الألف أخذت هذه النزعة في الزوال وبدأت شاعرتنا تنظر الى الحياة بمنظار جديد فيه مسحة من التفاؤل ، ومن ثم رأت أن العنوان القديم لهذه المطولة لم يعد مناسبا لها فوضعت لها عنوانا جديدا هو « أغنية للإنسان » ، وفي سنة خمس وستين وتسعمائة بعد الألف حين أخرجت هذه القصيدة في صورتها الثالثة كانت هذه النزعة التشاؤمية قد زالت تماما ، وهذا ما صرحت به شاعرتنا في حديثها عن هذه الصورة الثالثة إذ قالت « والواقع أن آرائى المتشائمة كانت قد زالت جميعا ،

وحل محلها الإيمان بالله ، والاطمئنان إلى الحياة[٨] .

وإذا نظرنا الى أفعال الأمر التي في هذه الأبيات الخمسة وهي أقبل وأهبط ، وابك ، وأشرق ، وطف ، وارحم فإننا ندرك في يسر وسهولة أن هذا الأمر يراد به التمنى ، والتمنى كما يقول اللغويون هو طلب الأمر المحبوب الذي يستحيل ، أو يتعذر وقوعه وعلى ذلك فالشاعرة تتمنى أن يقبل ملاك السلام ، ويهبط على هذا الوجود الذي اشتدت كآبته ، ويرثى لحال الراقدين في سكون الموت ، ويشرق بنوره على هذا الظلام الذي اشتدت رهبته ، ويطوف بهذه القرى ليسمع هذه الآهات المروعة الصادرة من الحزانى والجائعين الظامئين ، ويرحم الذين تدوى صرخاتهم وهم في أسرة المرض يعانون من الأحزان والأمراض ، كما يطوف أيضا بأنقاض هذا العالم الذي لا يدرى هل سيظفر بنعم الحياة ؟ أو سيظل محروما منها إلى الأبد .

ومن اليسير أن ندرك المعانى القيمة التي أوحت بها بعض المفردات المذكورة في هذه الأبيات ، فحرف الجر « على » الذي جاء في البيت الأول ، وفي البيت الثاني يدل كما يقول النحويون على الاستعلاء ، وعلى ذلك تكون الأمنية ممثلة في هبوط ملاك السلام هبوطا مسيطرا على هذا الوجود ، وكذلك في إشراقه إشراقا قويا مهيمنا على هذا الظلام . ولا يخفى أيضا أن صيغة الكلمتين « الكئيب ، والرهيب » اللتين وردتا في البيت الأول والثاني من صيغ الصفة المشبهة التي تدل على الثبوت والرسوخ ، ومن ثم ندرك أن الكآبة التي اتصف بها هذا الوجود كآبة شديدة ملازمة له ، وأن الظلام الذي خيم عليه هو ظلام مروع لا يفارقه . وفي البيت الثالث نجد الفعل « تلمس » ومن ثم يكون الغرض هو تجسيد هذه الآهات وإبرازها في صورة ما يحس باللمس ، وجاء الفعل « طف » في أول البيت الخامس ، وأول البيت السادس ، وتكراره على هذا النحو يوحى بالاصرار والتأكيد على أن حركة الطواف مطلوبة للوقوف على ما خلفته الحرب في هذه الأنحاء المترامية ، وما تركته فيها من ألوان الخراب والدمار .

---

(٨) ١ / ١٢ ديوان نازك الملائكة . الطبعة الثانية ـــ بيروت كورنيش المزرعة سنة ١٩٧٩ م .

ولنتأمل ما توحى به جموع التكسير التي جاءت متتابعة في البيت الرابع ، فالصارخون في سررهم لا يتألمون من مرض واحد ، أو حزن واحد ، أو داء واحد ، وإنما من أمراض متعددة ، وأحزان كثيرة ، وأدواء غير محدودة .

وقد أجادت الشاعرة في الأبيات التالية وصف هذا العالم الذي خلفته الحرب فوصفته بصفات متعددة بدأت من البيت الخامس ، ومن اليسير أن نلاحظ تنوع أساليب هذا الوصف ، فقد كان منه الوصف بالجملة الاسمية نحو « ليس يدري » في البيت الخامس ونحو « هو إن نام لحظة هب مذعورا » في البيت السادس ، وكان منه الوصف بالمفرد كما في البيت الخامس « عالم مظلم » ، كما كان منه الوصف بالجملة الفعلية نحو جملة « مادرى حين أضرم الحرب إلا حلم النصر » في البيت السابع ونحو جملة « يضج به المرضى » في البيت العاشر ، وهكذا تمثل الوصف بأنواعه الثلاثة في هذه الأبيات ليوضح الصورة الحقيقية التي آل إليها العالم من جراء هذه الحرب الضروس ، وقد بينت كلمة « مذعورا » في البيت السادس الحال التي يكون عليها العالم حين يهب من نومه إن نام لحظة وقلما يحدث له ذلك كما يشعر بهذا حرف الشرط « إن » .

ومن خلال هذه الأبيات نلمح بعض الأساليب الانشائية ، وهذه الأساليب كما نعلم من وظيفتها جذب انتباه السامع ليشارك المتكلم في أحاسيسه وانفعالاته فنرى في البيت الثامن « ياالقلب المسكين » وهو كما نعلم أسلوب من أساليب التعجب السماعية ، وفي البيت نفسه نرى أسلوب الاستفهام « ما ينفع المجد لقلب ملوع مصدوم ؟ وهو استفهام يشعر بالنفى ، فالمجد لا ينفع القلب الكسير الذي برحت به اللوعة ، وآلمته الصدمة التي منى بها في هذه الحرب المروعة ، وفي البيت التاسع نرى أسلوب الأمر « فليفق » ، ويراد به التمنى ، فمن الأمانى العزيزة أن يثوب هذا العالم إلى رشده ، ويكفيه ما عاشه من خيال كاذب ، وأوهام باطلة ، وآنئذ يدرك ما قد اقترفته يداه من دمار ، وأهوال جسام ، ولا يخفى ما يشير اليه الحرف « قد » حين اقترن في هذا البيت بالفعل الماضي « جنى » فهو يوحى بالتأكيد والتحقيق لما جناه هذا العالم على البشرية من الجريمة النكراء ، وفي البيت العاشر نلحظ تقديم الجار والمجرور ليفصل بين الفعل وفاعله ، وفي هذا

التقديم دلالة على الاهتمام بالمتقدم ، فبهذا العالم المظلم تكون ضجة المرضى ومن الجوع تكون شكوى أبنائه .

ثم تتحدث الشاعرة عن أثر الحرب على عناصر الطبيعة ، وتخص بالذكر بعض عناصرها التي تمتاز بالحيوية والجمال ، فتتحدث عن زهور الرياض ، وأوراق الأشجار ، وحقول الزراعة وتذكر أن الجفاف قد دب فيها حتى أتى عليها ، ومن ثم فهي تؤكد أسفها لآثار هذه الحرب التي لا تبقى ولا تذر ، وهكذا زالت الآمال والأحلام الممتعة الجميلة .

ونلمح من خلال هذا الأسلوب بعض الوسائل التعبيرية التي لها أثرها في قوة المعنى كتقدم الجار والمجرور « الى الجفاف » ليفصل بين الفعل وفاعله في البيت الحادي عشر ، وهذا التقديم يشعر بأهمية المتقدم كما سبق ، ومثل وقوع كلمة « شيئا » ، وهي نكرة في سياق النفى لإفادة التعميم في البيت الثاني عشر ، ومثل وصف الحلم بأنه طروب وجميل وهما صفتان من الصفات المشبهة التي تدل على الثبوت والدوام كما تقدم .

ويجول بخاطر الشاعرة عهد السلام ويعاودها الحنين الى مظاهره الجميلة فتتحدث عن مظهرين من أروع مظاهره ، أولهما مظهر الناس وقت الحصاد ، والثاني مظهر الأطفال في الأعياد ، وتساعدها ثروتها اللغوية ، وخيالها الخصب ، وقدرتها الفنية فتصور كلا منهما بصورة أخاذة . مستعينة بالألفاظ الموحية ، والعبارات المؤثرة فتذكر أنك لن ترى موسم الحصاد الممتع ، ولا تظن أنك ستجد أحدا ينشد أغاني المرح والبهجة في هذا الوقت الجميل ، وياللحسرة للحرمان من رؤية الأطفال في الأعياد وهم يمرحون عند البحيرات ، وفوق الثلوج . ياللحسرة للحرمان من هذه المظاهر الرائعة التي كانت مجالا خصبا للخيال الممتع والأحلام الجميلة . وا أسفاه لقد زالت ولم يبق في دنيا البشرية الا الجوع والفقر نتيجة لأطماع شرذمة من الحمقى الذين دفعهم طغيانهم الى اشعال الحرب فأضرموا نيرانها التي صار يكتوى بها الأبرياء .

وقد تنوعت الجمل في هذه الأبيات ، فكان منها الجمل الاسمية مثل « من

ترى يحرث الحقول ؟ » . « أين لهو الأطفال ؟ » ، « ليس إلا دنيا من الجوع » ، وكان منها الجمل الفعلية مثل « ضاع الخيال » ، « ضاع الجمال » ، « ضاع الرخاء »، وكان لأسماء الاستفهام دورها الفعال في الإيحاء بالمعانى المؤثرة فكلمة « من » ، في أول البيت الثالث عشر توحى بانتفاء وجود من يحرث الحقول ويشدو أغنيات المراح ، وكلمة « أين » في أول البيت الرابع عشر توحى بالتحسر على فقدان هذا المظهر الرائع مظهر لهو الأطفال عند البحيرات وفوق الثلوج ، وكذلك كلمة « أين » في أول البيت الخامس عشر ، وقد حذف بعدها المبتدأ للعلم به ، فمن اليسير أن يدرك القارىء أن المراد أين هذا المظهر الجميل ، وما ماثله من المظاهر الأخرى ؟ وتكرار اسم الاستفهام « أين » في البيتين السابقين يشير الى تأكيد معنى التحسر على نحو ما سبق ، كما أن تكرار الفعل « ضاع » في البيت الخامس عشر يشير الى تأكيد معنى الضياع الذي يعانيه العالم من جراء هذه الحرب الطاحنة ، وجاء الفعل « يعذب » بالبناء للمجهول في البيت الأخير للدلالة على أن فاعل هذا التعذيب معروف لدى الجميع وهو هذه الشرذمة الطاغية التي أضرمت نيران الحرب لتحقيق أطماعها غير مكترثة بما يصيب الأبرياء من ألوان الدمار والعذاب .

وهكذا نجد الشاعرة في هذا النص قد أجادت وأبدعت في حديثها عن هذه الحرب وبيان أوزارها وآثارها على العالم والبشرية ، وكانت وسيلتها الأولى في هذه الإجادة، وذلك الإبداع هي الناحية اللغوية ، فقد استطاعت توظيف الألفاظ والعبارات والأساليب على نحو يحقق لها ما تنشده من المعانى ، والأفكار ، والأخيلة ، وفي هذه الالمامة العجلى التي تناولتها في هذا التحليل السابق ما يشير الى بعض هذه الجوانب اللغوية .

النص الثاني : من أبيات عنوانها « عند العشاق » الجزء الأول ص ١٣١

١ ــ شاطىء الحب أيها اللامـــع الخا دع هات الحديث عن أبنـــائك

٢ ــ صف مناهـم وبشرهـم وأساهـم صف لنا ما اختفى وراء صفائك

٣ ــ صف لنا كيف يعصر العاشق الشو ق إلى من ينـــام عن بلـــواه

٤ ــ كيف يلهو به الخيال فيمضى الـ ـ ليل سهـران غارقـا في منـاه

٥ ــ صف حياة الذي استبد به الحب فخـال الحيـاة جنـة سحـر
٦ ــ ومضى فاتحا ذراعيـه للنـو ر يصوغ الحياة ديـوان شعـر

٧ ــ يلثم الزهـر في الحقـول ويشدو لليـالى الحصاد لحن هواه
٨ ــ راقصا كالفراش للقمـر الحلـ ـو خليـا من يأسه وأساه

٩ ــ راسما للغد الجميـل من الأحـ ـلام مالا تطيقـه الأقـدار
١٠ ــ سادرا في أوهامـه غير دار أن هذى الحيـاة هول ونـار

١١ ــ في يديه كأس الرحيـق يغنيـ ـه على مسمـع النهار ويشرب
١٢ ــ وعلى ثغـره ابتسامـة مخدو ع يغنـى له الشقـاء فيطـرب

١٣ ــ ثم يخبـو الضيـاء ذات مساء ويفيـق الـنشوان بالأوهـام
١٤ ــ فإذا الحقـل ذابـل لا زهـور لا فراش لاشيء غير الظـلام

١٥ ــ أين تلك الأحلام كيف ذوى الحب؟ وأين الوجه الحبيب الـنضير؟

١٦ ــ يالغدر الأيام لم تحفـظ العهـ ـد لقلب جنى عليه الشعـور

هذه الأبيات مذكورة ــ كما سبق ــ تحت عنوان « عند العشاق » ، ومن ثم فهي تتناول الحديث عن العشق والعاشقين ، وقد استهلتها الشاعرة بأسلوب النداء الذي حذف منه حرف النداء « شاطىء الحب . أيها اللامع الخادع » ، ومعلوم أن حرف النداء يحذف لحضور المنادى وقربه ، ولهذا كان حذف حرف النداء هنا مشعرا بأن تباريح الحب وآثاره في المحبين ماثلة بيننا ، واضحة للعيان .

وكلمة « شاطىء » تستعمل للبحر ، وعلى ذلك فإضافتها للحب توحى بأن عالم الحب يشبه عالم البحار في سعته ، وأعماقه ، وتقلباته ، وأنه يتطلب من الانسان كي يسيطر عليه مزيدا من الصبر والجلد والقدرة على الصراع والمقاومة وبعد النظر حتى لا يخدع ببريقه اللامع .

وجاءت أفعال الأمر بعد ذلك متتابعة الى البيت الخامس ، وقد خوطب بها شاطىء الحب ، ومعلوم أن فعل الأمر إذا خوطب به غير الإنسان يكون المراد به التمنى غالبا ، ومعنى ذلك أن الشاعرة تود لو أن شاطىء الحب يستطيع الحديث فيتحدث عن المتيمين ، ويصف أمانيهم وأفراحهم وأحزانهم ، ويظهر ما يخفيه وراء مظهره الخادع ، ويوضح لنا ما يفعله بالعاشق الولهان من تباريح الهوى ، وألوان العناء ، وكيف تدفعه الأماني الكاذبة الى الجرى وراءها فيسهر ليله طمعا في تحقيقها ، فقد استولى الحب على مشاعره حتى جعله يظن أن المحبين يقضون حياتهم في ظلال السعادة ، وبين ألوان النعيم .

ومن اليسير أن نلمح خلال هذه الأبيات بعض الظواهر اللغوية التي لها أثرها في قوة المعنى ، وجمال الأسلوب مثل تكرار الفعل « صف » مما يدل على تأكيد طلب الوصف ، وكذلك تكرار اسم الاستفهام « كيف » الذي يدل على تأكيد بيان حال العاشقين ، ومثل التضاد الذي تمثل في الجمع بين « بشرهم » ، و« أساهم » في البيت الثاني ، ولا يخفى مالهذا التضاد من أثر في جمال الأسلوب ، ومثل تقديم المفعول به على الفاعل في « يعصر العاشق الشوق» في البيت الثالث ، ولهذا التقديم أثره في الاشعار بأهمية المتقدم ، ومن اليسير أن ندرك أيضا في هذه العبارة السابقة أثر الخيال في تصوير المعنى ، فالتعبير عن الشوق بأنه يعصر العاشق يوحى بالأثر الشديد الذي يفعله الشوق في نفوس العاشقين ، وفي البيت الرابع نجد للخيال أيضا هذا الأثر الكبير ، فالعاشق يقضى ليله سهران مفكرا في أمانيه الفسيحة التي تشبه البحار في سعتها وحينما يستسلم للتفكير فيها يصير كالغارق في أعماقها البعيدة ، وهكذا جاء التصوير الخيالي في البيت الخامس ، فالحب في شدة تأثيره على العاشق كالطاغية المستبد الذي لا يستطيع الانسان أن يخالفه ، أو يعصى أمره . وتستمر القصيدة بعد ذلك إلى البيت الثاني عشر في بيان حال هذا العاشق الذي استولى الحب على مشاعره ، ومن ثم تمثلت في هذه الأبيات عدة أنواع للحال ، فجاءت مفردة كما في « ومضى فاتحا ذراعيه » في البيت السادس ، و « راقصا كالفراش . خليا من يأسه » في البيت الثامن ، و « راسما للغد الجميل » في

البيت التاسع ، و « سادرا في أوهامه . غير دار » في البيت العاشر ، وجاءت جملة فعلية نحو « يصوغ الحياة » في البيت السادس و « يلثم الزهر ، ويشدو » في البيت السابع ، وجاءت جملة اسمية نحو « في يديه كأس الرحيق » في البيت الحادي عشر ، و « على ثغره ابتسامة مخدوع » في البيت الثاني عشر .

ونلمح من خلال هذه الأبيات كثيرا من العبارات ذات الإيحاء القوى ففي البيت السادس نجد العبارة « ومضى فاتحا ذراعيه للنور » وهي توحى بأن هذا العاشق كان يقبل على الحياة وكله بشر وتفاؤل ، وفي البيت نفسه نجد العبارة « يصوغ الحياة ديوان شعر » وهي توحى بأنه كان يحاول أن يجعل كل أمور الحياة ذات وقع ممتع كوقع موسيقى الشعر في النفوس الشاعرة ، ومن اللمحات اللغوية أيضا تقديم الخبر في جملة « في يديه كأس الرحيق » في البيت الحادي عشر ، وكذلك في جملة « وعلى ثغره ابتسامة مخدوع » في البيت الثاني عشر ، وقد علمنا أن لهذا التقديم أثره في الإشعار بأهمية المتقدم وما أروع وصف المخدوع بجملة « يغنى له الشقاء فيطرب » ، فقد وضحت هذه الجملة أمر هذا المخدوع إذ بينت أن مظاهر الشقاء تبدو أمام ناظريه على غير حقيقتها فيقبل عليها ، ويقع في شراكها ، ولا يخفى أن ابتداء هذه الجملة بالفعل المضارع يشعرنا بتجدد هذا الحدث ، وتعاقبه المستمر .

وجاءت الأبيات التالية تكشف عن مصير هذا العاشق ، وتوضح عاقبة أمره ، وقد بدىء البيت الثالث عشر بحرف العطف « ثم » ، وهو كما نعلم يفيد التراخي ، ومن ثم كان ذكره مشعرا بأن هذا العاشق يظل بعض الوقت راسما للغد الجميل أحلامه . سادرا متحيرا في أوهامه ، وبعد ذلك ينطفىء هذا البريق على حين غفلة ، ويستيقظ هذا الولهان من أحلامه ليفاجأ بالحقيقة المريرة ، وقد جاءت كلمة « إذا » في بداية البيت الرابع عشر لتشعر بهذه المفاجأة ، ولهذا يسميها النحويون « إذا الفجائية » ، وتتمثل هذه الحقيقة المريرة أمامه حين يرى العالم من حوله ، وقد خلا من النضرة والجمال والبهجة ، وأخذ الظلام يلفه بغلالة من الكآبة والحزن فتدب في فؤاده الحسرة

على تلك الأحلام الجميلة ، وضياع هذا الوجه الحبيب النضير ، ويعجب لزوال أحاسيس هذا الحب ، كما يعجب لغدر الزمن الذي لا يكف عن حرمان البشرية من أجمل المشاعر ، فوارحمتاه لهذا العاشق المسكين الذي راح ضحية الأحاسيس الكريمة ، والمشاعر النبيلة التي كان يفيض بها قلبه الرحيم .

وقد استعانت الشاعرة في الدلالة على هذا المعانى ببعض الأساليب الانشائية التي تتطلب انتباه السامع مثل اسلوب الاستفهام في البيت الخامس عشر ، وقد جاء فيه تكرار اسم الاستفهام « أين » لتأكيد معنى التحسر الذي يشعر به هذا الاستفهام ، ومثل أسلوب التعجب « يالغدر الأيام » في البيت السادس عشر ، وما أجمل وصف قلب العاشق بجملة « جنى عليه الشعور » في هذا البيت أيضا ، فقد وضحت حقيقة هذا القلب وكشفت عن مصيره ، وكان في ابتدائها بالفعل الماضي دلالة واضحة على وقوع هذا الحدث ، والتأكد من تحقيقه .

النص الثالث : من أبيات عنوانها : « يوتوبيا الضائعة » (الجزء الثاني ص ٣٧)

١ ــ صدى ضائــــع كسراب بعيـــــد يجاذب روحـــــي صبـــــاح مساء
٢ ــ أنـــــام على رجعـــــه الأبـــــدى ويوقظنـــــى برقيـــــق الغنـــــاء
٣ ــ صدى لم يشابـــــــه قط صدى تغنيـــــه قيثـــــارة في الخفـــــاء
٤ ــ اذا سمعتـــــــه حيـــــاتي ارتمت حنينـــــا ونادتـــــه ألـــــف نداء
٥ ــ يموت على رجعــــــه كل جرح بقلبـــــي ويشرق كل رجـــــاء
٦ ــ ويمضى شعـــــــوري في نشوة يخدره حلـــــــم يوتوبيـــــــا

٧ ــ ويوتوبيـــــا حلـــــم في دمـــــى أمـــــوت وأحيـــــا على ذكـــــره
٨ ــ تخيلتــــــــه بلـــــــدا من عبير على أفـــــــــق حرت في سره
٩ ــ هنـــــالك عبر فضاء بعيـــــد تذوب الكـــــواكب في سحـــــره
١٠ ــ يموت الضيـــــاء ولا يتحقـــــق مالونـــــــه ما شذى زهـــــره

١١ ـ هنـــالك حيث تذوب القيـــود وينطلــــق الفكـــــر من أسره
١٢ وحــيث تنــام عيــون الحيــاة هنــــالك تمتـــد يوتوبيـــــا

١٣ ـ ويوتوبيا حيث يبقـى الضيــاء ولا تغـرب الشمس أو تغـلس
١٤ ـ وحــيث يظــل عبير البنــفسج حيــا ولا يذبــل النــــرجس
١٥ ـ وحيث تفيض الحيـاة رحيقــا نميرا ولا تفـــرغ الأكـــؤس
١٦ ـ وحيث تضيـع حدود الزمـــان وحـيث الكــواكب لا تنـــعس
١٧ ـ هناك الحياة امتـــداد الشبـــاب تفــــور بنشوة الأنـــــفس
١٨ ـ هنـاك يظـل الربيـع ربيعــا يظلــل سكــــان يوتوبيــــا

هذا النص كما ذكرت من أبيات عنوانها « يوتوبيا الضائعة » وقد حدثتنا الشاعرة عن مقصدها من كلمة « يوتوبيا » إذ قالت « يوتوبيا : Utopia » كلمة إغريقية معناها « لا مكان » استعملتها للدلالة على مدينة شعرية خيالية لا وجود لها إلا في أحلامي ، ولا علاقة لهذه المدينة بـ « يوتوبيا » التي تخيلها الكاتب الانجليزي « توماس مورفي » في كتاب ألفه باللغة اللاتينية سنة ١٥١٦ م ، ورسم فيه صورة سياسية إدارية للجزيرة المثلى كما يريدها هو قياسا على جمهورية أفلاطون » .(٩)

وبهذا البيان أصبحت الفكرة الأساسية التي يدور حولها هذاالنص واضحة لا يشوبها أي غموض ، وقد تمثل هذا النص كما نرى في ثلاث مقطوعات . تحدثت الشاعرة في المقطوعة الأولى عن الهاتف النفسي الذي يجول بخاطرها ، وأثر هذا الهاتف على مشاعرها وأحاسيسها ، وقد تمثلت في هذه المقطوعة الجملة الاسمية التي يكون فيها الخبر جملة ، وتسمى الجملة الاسمية حينئذ بالجملة الكبرى ، كما تسمى الجملة التي وقعت خبرا بالجملة الصغرى .

ففي البيت الأول كلمة « صدى » مبتدأ وهي نكرة منونة ، وسوغ الابتداء بها هذا التنوين الذي يشعر بالتعظيم ، ووصفها بكلمة ضائع ، وبشبه الجملة « كسراب بعيد » ثم جاء الخبر وهو جملة « يجاذب روحى صباح

(٩) ٢ / ١٩٧ ديوان نازك الملائكة .

مساء » ، ونلاحظ أن جملة الخبر جملة فعلية فعلها مضارع فهي تدل على تجدد الحدث واستمراره ، وقد رفع هذا الفعل فاعله وهو الضمير المستتر الذي يعود على الصدى ، ونصب المفعول به وهو كلمة « روحي » كما نصب الظرف المركب وهو « صباح مساء » ويقول النحويون في إعراب هذا الظرف المركب إنه مبنى على فتح الجزأين . فالجزء الأول هو صباح والجزء الثاني هو مساء ، والجمع بين هذين الظرفين يدل على استمرار الحدث في جميع الأوقات سواء أكان الجمع بينهما في صورة التركيب كما في هذا البيت ، أم كان في صورة العطف نحو قوله تعالى « فأوحى اليهم أن سبحوا بكرة وعشيا »(١٠) .

وفي البيت الثاني جاء الخبر الثاني لهذا المبتدأ ، فجملة « أنام على رجعه الأبدي» خبر ثان للمبتدأ السابق ، وهي مبدوءة بالفعل المضارع على نحو ماسبق في الخبر الأول ، وعطف عليها جملة « يوقظني برقيق الغناء » ، وهو من إضافة الصفة للموصوف ، وهذه الصفة من قبيل الصفة المشبهة ، وهي كما نعلم تفيد الثبوت والاستمرار ، كما أن التضاد الذي تمثل في الجمع بين الفعلين « أنام » ، و « يوقظني » كان له أثره في جمال المعنى .

وإذا كان الخبر كما يقول النحويون هو وصف للمبتدأ في المعنى فمن اليسير حينئذ أن ندرك الصفات التي ذكرتها الشاعرة لهذا الصدى الذي يجول بخاطرها فهو غير محدود المعالم له تأثيره الذي يشبه تأثير السراب البعيد ، كما أنه يشدها نحوه طوال وقتها ، فإذا نامت فإنها تنام على صوته الخالد ، وإذا استيقظت فإنها تستيقظ على نغمه العذب الرقيق ، وتستمر الشاعرة في حديثها عن هذا الصدى ، ويتمثل حديثها أيضا في الجملة الاسمية التي يتعدد فيها الخبر وهو جملة ، ففي البيت الثالث يأتى الخبر الأول وهو الجملة الفعلية « لم يشابه قط صدى » فالفعل يشابه رفع فاعله وهو الضمير المستتر ، ونصب مفعوله وهو « صدى » ، كما نصب الظرف « قط » ، وهذا الظرف مبنى على الضم في محل نصب ، ويستعمل دائما في سياق النفى على نحو ما نرى ليدل على استغراق النفى في جميع الأزمنة ، وقد وصف المفعول بالجملة الفعلية المذكورة

(١٠) الآية ١١ من سورة مريم .

بعده وهي جملة « تغنيه قيثارة في الخفاء » ، وقد بدئت بالفعل المضارع الذي يدل على تجدد الحدث واستمراره كما سبق ، وفي البيت الرابع يأتى الخبر الثاني وهو الجملة الشرطية التي تتألف من أداة الشرط ، وجملة فعل الشرط ، وجملة الجواب ، وقد اشتملت جملة الجواب على كلمة « حنينا » التي تسمى في اصطلاح النحويين مفعولا لأجله ، فقد بينت أن سبب حدوث الفعل وهو « ارتمت » كان لأجل الحنين لهذا الصدى ، وقد عطف على جملة الجواب جملة « نادته ألف نداء » وهذه الجملة المعطوفة قد اشتملت على المفعول المطلق المبين للعدد وهو « ألف نداء » ، وهذا العدد كما يقول اللغويون لا مفهوم له أي لا يراد به عدد معين ، وإنما يراد به الدلالة على الكثرة فحسب على نحو ما قيل في قوله تعالى « إن تستغفر لهم سبعين مرة فلن يغفر الله لهم » ،[11] وفي البيت الخامس يأتي الخبر الثالث وهو جملة « يموت على رجعه كل جرح بقلبي » وقد عطف عليها جملة « يشرق كل رجاء » ، وجملة « يمضى شعوري » ، والأفعال في هذه الجمل كما نرى أفعال مضارعة توحي بتجدد الحدث واستمراره كما علمنا ، وحين تتحدث الشاعرة في البيت السادس عن مضى شعورها ، واستمراره تذكر له حالين . الأولى في صورة الجار والمجرور وهي « في نشوة » ، والثانية في صورة الجملة الفعلية التي فعلها مضارع ، وهي « يخدره حلم يوتوبيا » ، وهكذا بينت في وضوح كيف كان يمضى شعورها في الحياة ، وكيف كان تأثير هذا المدينة الشاعرة في نفسها .

ومن اليسير أن ندرك أثر التعبير الخيالي الذي استعانت به الشاعرة في تصوير المعاني السابقة على نحو ما نرى في قولها « يموت على رجعه كل جرح بقلبي » فعلى رجع الصدى يزول كل جرح بقلبها ، وزواله من غير عودة كالموت الذي لا تعقبه عودة الحياة ، وعلى نحو ما نرى في قولها « ويشرق كل رجاء » ، فكل رجاء يحدث في خاطرها يكون له أثره القوى فراحتها النفسية كالشمس التي تشرق على الكون فيبدد ضوؤها كل ظلام فيه .

ومن الملامح اللغوية التي نراها واضحة في هذه الأبيات تكرار كلمة « صدى » إذ جاءت في البيت الأول ، والبيت الثالث ، ولهذا التكرار كما نعلم

---

(١١) الآية ٨٠ من سورة التوبة .

أثره في تأكيد المعنى ، وكذلك تقديم الجار والمجرور ليفصل بين الفعل وفاعله في « يموت على رجعه كل جرح » في البيت الخامس ، ولهذا التقديم أثره في الإشعار بأهمية المتقدم .

وإذا كانت الشاعرة قد تحدثت في المقطوعة الأولى عن الهاتف النفسي الذي يجول بخاطرها، فقد ذكرت في المقطوعة الثانية أن « يوتوبيا » حلم رائع له تأثيره الكبير في نفسها ، وسيظل ماثلا في خاطرها الى الأبد ، وتحدثت عن كثير من الصفات التي تحدد معالمه على نحو ما تخيلته ، وهكذا تمثلت الجملة الاسمية في هذه المقطوعة أيضا ، أما الصفات التي ذكرتها فقد جاء بعضها في صورة الفعل الماضي نحو « تخيلته » و « حرت في سره » في البيت الثامن ، والتعبير بالفعل الماضي كما نعلم يشعر بالتحقيق والتثبت من وقوع الحدث ، وجاء بعضها في صورة الفعل المضارع نحو « تذوب الكواكب » في البيت التاسع ، و « يموت الضياء » في البيت العاشر ، والتعبير بالفعل المضارع يشعر بالتجديد المستمر كما سبق .

وقد استعانت الشاعرة بالتعبير الخيالى كعادتها في توضيح المعانى ، ومن أجمل هذه العبارات الخيالية قولها في البيت التاسع « تذوب الكواكب في سحره » فالكواكب تختفى ولا تذوب . لكننا نستشعر الجمال والمتعة الفنية حين نرى تشبيهها بالأجسام التي تذوب ، ومن ثم كان لهذا التعبير الخيالي أثره الجميل حين نستمع اليه .

ومثل ذلك يقال في العبارة « تذوب القيود » في البيت الحادي عشر ، فالقيود تختفى وتزول ولا تذوب لكننا نتذوق الجمال الفنى حين تشبيهها بالأجسام التي تذوب ، ومن ثم كان لهذا التعبير الخيالي أثره الجميل في تصوير معنى الحرية ، وانطلاق فكر المفكرين ، وكذلك قولها في البيت العاشر « يموت الضياء » ، فالضياء يزول ولا يموت لكننا نستشعر الخيال الفني حين نشبهه بما فيه الحياة ويدركه الموت حينما تفارقه هذه الحياة ، ومن ثم كان لهذا التعبير الخيالي وقعه الرائع في النفس ، ومن اليسير أن ندرك التضاد الذي تحقق بالجمع بين « أموت وأحيا » في البيت السابع ، وكان له أثره في جمال المعنى .

وقد استعملت الشاعرة اسم الاشارة للمكان وهو « هنا » في صورة تدل على البعد المتناهي للمشار اليه ، فقد قرر علماء النحو أننا إذا أردنا الدلالة على بعد المشار اليه فاننا نضم اليه الكاف فنقول « هناك » ، فإذا أردنا الدلالة على زيادة البعد فإننا نضم اليه اللام مع الكاف فنقول « هنالك » على نحو ما ورد في القران الكريم نحو قوله تعالى « هنالك الولاية لله الحق »(١٢) ، وقوله سبحانه « هنالك تبلو كل نفس ما أسلفت »(١٣) ، والمراد بهذا البعد في كلام الشاعرة بعد المنال والتحقيق ، أو بعد المكانة والمنزلة ، وقد ذكرت كلمة « هنالك » في هذه المقطوعة ثلاث مرات . إذ وردت في البيت التاسع ، والحادي عشر ، والثاني عشر ، ولا ريب أن تكرارها على هذا النحو يوحى بتأكيد ما تدل عليه من بعد التحقق أو بعد المنزلة ، وفي البيت العاشر يصادفنا هذا الأسلوب الانشائي الذي تمثل في « ما » الاستفهامية إذ تقول الشاعرة « مالونه ؟ ما شذى زهره ؟ » وهذا الاستفهام كما نعلم يراد به التفخيم والتعظيم .

وفي المقطوعة الثالثة تستمر الشاعرة في حديثها عن « يوتوبيا » وفي هذه المرة تعنى بتبيان صفات المكان الذي تكون فيه هذه المدينة الشاعرة مما يجعلنا نتخيلها على أجمل صورة ، فالضياء لا يفارقها ، وشذا البنفسج يعطر دائما نسيمها ، ومجرى الحياة يتدفق فيها عذبا صافيا ، وشباب أهلها دائم ، وربيعهم لا يزول .

وقد تمثلت الجملة الاسمية في هذه المقطوعة أيضا ، وجاء الخبر فيها كلمة « حيث » التي تدل على المكان ، وتختص بالإضافة الى الجملة ، وقد تكررت خمس مرات في هذه المقطوعة . أضيفت في أربع منها الى الجملة الفعلية التي فعلها مضارع فكانت دالة على الحدث المتجدد ، وفي الخامسة أضيفت الى الجملة التي تدل على الثبوت كما سبق .

---

(١٢) الآية ٤٤ من سورة الكهف .

(١٣) الآية ٣٠ من سورة يونس .

كما تكررت في هذه المقطوعة أيضا كلمة « هناك » التي تدل على الإشارة الى المكان البعيد كما علمنا ، فقد جاءت في بداية كل من البيتين السابع عشر ، والثامن عشر ، وهكذا تأكد الحديث عن المكان ، وكان السمة الغالبة في هذه المقطوعة .

ومن اليسير أن ندرك ما يمتاز به هذا النص الثالث من الألفاظ العذبة الرقيقة ، والأساليب الخيالية الممتعة ، ومرد ذلك الى أنه يدور حول الحديث عن المدينة الشاعرة التي تخيلتها الشاعرة ولهذا اختارت له من الألفاظ والأساليب ما يلائم موضوع الحديث .

النص الرابع : من أبيات عنوانها « وجوه ومرايا » (الجزء الثاني ص ١٦١)

١ ــ	يا كئوس الأحلام يامن تخيلـ	ـتك أفقـا تضمـه الأضواء
٢ ــ	آه لو تدركين كيف أحس الـ	ـكون صحراء خلفها صحراء
٣ ــ	والرحيق الذي حلمت به كيـ	ـف طوتـه المرارة الخرساء
٤ ــ	كيف حين استلمت كأسى أرسلـ	ـت دموعى ولم يفدنى ارتـواء
٥ ــ	ارتـوائى؟ اواه من حرق الـرو	ح لماذا تظل روحى ظمـأى؟
٦ ــ	ارتوائى؟ هذا السراب الذي ير	كض قلبى وراءه وهـو ينـأى
٧ ــ	ارتوائى حسبتـه شفقـا حلـ	ـوا فلمـا دنـوت لم أر شيئـا
٨ ــ	ليس إلا الـلاشىء يصدم شوقى	ويـذيب الأحلام جزءا فجـزءا
٩ ــ	الفـراغ الفـراغ يقتلنـي أو	اه لوكان للوجـود وجـود
١٠ ــ	آه لو لم تحل مواقـع أقـدا	مى امتدادا حدوده اللاحـدود
١١ ــ	السكوت السكوت **يفغـر فاه**	وغـدا يغـرب الهوى والنشيـد
١٢ ــ	والظلام الظلام يطفىء عينـى	فمـاذا أحس؟ ماذا أريـد؟

هذا النص كما ذكرت من أبيات عنوانها « وجوه ومرايا » ويستطيع القارىء أن يدرك في يسر ووضوح من خلال هذه الأبيات مدى إحساس الشاعرة بواقع الحياة ، وبالتجربة النفسية التي مرت بها ، ومن ثم يمكننا أن نعد هذا النص فلسفة الحياة من خلال تجربة الشاعرة .

وهو يتمثل كما نرى في ثلاث مقطوعات . تتناول المقطوعة الأولى الحديث عن الأحلام كما تخيلتها الشاعرة ، وكيف كان موقفها حين عرفت حقيقة أمرها ، وجاء أسلوب النداء في البيت الأول بالحرف « يا » الذي يستعمل كما علمنا للدلالة على بعد المنادى ، ولا يخفى أن المراد بالبعد هنا بعد المكانة ، وعلو المنزلة ، وجاء التمنى في البيت الثامن بالحرف « لو » ، وهو كما يقول اللغويون يدل على الامتناع ، ومن ثم كان التمنى به للإمعان في بعد ما تتمناه الشاعرة ، وجاء اسم الاستفهام « كيف » في هذه المقطوعة ثلاث مرات ، وهو كما نعلم للاستفهام عن الحال ، وتكراره على هذا النحو يشعر باصرار الشاعرة على بيان أحوال هذه الأحاسيس المختلفة .

وكان للتعبير الخيالي أثره القوى في هذه الأبيات فالأحلام ، من حيث متعة البشرية بها كالرحيق الذي يتناوله الإنسان في الكئوس ، ومن حيث رحابتها كالأفق الفسيح الذي تحفه الأضواء ، والكون الذي لا يجد الإنسان فيه بهجة الحياة يكون أشبه بالصحارى المترامية ، والمتعة التي يمنى الإنسان نفسه بالظفر بها سرعان ما تبددها تباريح المرارة وآلامها المروعة ، ومتى عرف الإنسان حظه البائس في هذه الحياة انتابته الحسرة والألم ، وحينئذ لا يسعه الا أن يذرف الدمع السخين ، وهكذا يكون إرسال الدمع في البيت الرابع كناية عن الحسرة والحزن العميق .

وقد تمثل الوصف بالجملة والمفرد في هذه المقطوعة ، فالأفق في البيت الأول قد وصف بالجملة الفعلية المذكورة بعد ، وهي « تضمه الأضواء » ، وجاء الفعل فيها مضارعا فكان مشعرا بتجدد الحدث واستمراره كما سبق ، والصحراء في البيت الثاني قد وصفت بالجملة الاسمية المذكورة بعدها ، وهي « خلفها صحراء » ، والجملة الاسمية كما علمنا تشعر بالثبوت والدوام ، والرحيق في البيت الثالث قد وصف بالمفرد وهو الاسم الموصول المذكور بعده ، وجاءت صلة الموصول جملة فعلية فعلها ماض ، والفعل الماضي كما علمنا يشعر بالتحقق والتأكد من وقوع الحدث .

وختمت الشاعرة حديثها في هذه المقطوعة بالجملة الفعلية « لم يفدنى

ارتواء » ، وهذه الجملة كما نرى جاء فيها الفعل المضارع منفيا بلم التي تدل على النفى المستمر في الحال غالبا كما يقول النحويون(١٤) ، والارتواء هنا يمكننا أن نفسره بالراحة أو المتعة التي يسعد بها الإنسان حين يظفر بتحقيق أحلامه ، وهكذا بينت لنا الشاعرة أنها حين عرفت نصيبها من الأحلام حزنت ، ولم تظفر بالمتعة التي يسعد بها الإنسان حين تتحقق أحلامه ، وتستمر في حديثها عن هذا الارتواء في المقطوعة الثانية فتذكر أن حرمانها من هذا الارتواء هو مصدر آلامها النفسية ، فقد ظهر لها أنها كانت مخلوعة طوال هذه الفترة التي كانت تسعى فيها بجد ودأب لتحقق آمالها العريضة الممتعة ، ولقد أدركت بعد الكفاح المرير أنها لم تظفر بشيء سوى الحرمان الذي بلد أمانيها وقضى على أحلامها .

وفي هذه المقطوعة تمثلت الجملة الاسمية التي يكون الخبر فيها جملة ، ومن ثم تسمى الجملة الاسمية في هذه الحالة بالجملة الكبرى ، كما تسمى جملة الخبر بالجملة الصغرى كما سبق فكلمة « ارتوائى » في أول كل من البيت الخامس والسادس والسابع مبتدأ والجملة بعدها خبر ، ومما تجدر الإشارة إليه أن هذه الجمل الكبرى التي تمثلت في الأبيات السابقة تعد من الأساليب الانشائية فهي استفهام يراد به الحسرة والألم ، وسبيلنا إلى معرفة هذا الاستفهام هو التنغيم الذي يعد نوعا من أنواع التطريز الصوتى مثل النبر ، والوقف ، والابتداء .(١٥)

وفي الشطر الثاني من البيت الخامس جاء اسم الاستفهام « ماذا » ويراد بهذا الاستفهام أيضا التحسر والألم كالاستفهام السابق ، كما أن تكرار كلمة

---

(١٤) لمزيد من البحث راجع كتاب « أساليب النفى في العربية للدكتور مصطفى النحاس . طبعة مؤسسة على جراح الصباح للنشر والتوزيع .

(١٥) التطريز الصوتي مصطلح حديث وضعة الأستاذ الدكتور تمام حسان ، وهو مأخوذ من تطريز الثوب كما حدثنا بذلك الأستاذ الدكتور كمال بشر في المحاضرة العامة التي ألقاها في كلية الآداب بجامعة الكويت في ٢ / ١ / ١٩٨٣ ، وراجع في ذلك أيضا كتاب علم الدلالة للدكتور أحمد مختار عمر ص ١٣ .

« ارتوائى » على النحو السابق كان له أثره في تأكيد المعنى الذي تدل عليه هذه الكلمة .

ومن اليسير أن تدرك أن أسلوب هذه المقطوعة غنى بالتعبير الخيالي ، ففي البيت الخامس جاء التعبير عن آلام الروح بحرقها ، وعن تطلعها الى تحقيق آمالها بالظمأ ، وفي البيت السادس جاء تشبيه الارتواء بالسراب ، كما جاء التعبير عن اهتمام القلب بالركض ، وفي البيت السابع جاء تشبيه الارتواء بالشفق ، وفي البيت الثامن جاء التعبير عن ذهاب الأحلام بالنوبان .

ومن التراكيب اللغوية التي شاعت في هذه الأيام هذا التركيب الذي تقترن فيه (أل) بـ (لا) النافية نحو « اللامعقول » ، و « اللاسلكي » ، وكذلك قول الشاعرة في البيت الثامن « اللاشيء » ، وقولها في البيت العاشر « اللاحدود » .

واللغويون المحافظون لا يرضون عن هذا التركيب الذي يخالف نظام اللغة العربية ولم يعرف في أساليبها الصحيحة وقد بينت الشاعرة رأيها في مثل هذه الأساليبة المستحدثة اذ قالت « الواقع أن اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيحاء التي تستطيع بها مواجهة أعاصير القلق والتحرق التي تملأ أنفسنا اليوم . إنها قد كانت يوما لغة موحية . تتحرك وتضحك وتبكى وتعصف ، ثم ابتليت بأجيال من الذين يجيدون التحنيط ، ووضع التماثيل ، فصنعوا من ألفاظها نسخا جاهزة ، ووزعوها على كتابهم وشعرائهم دون أن يدركوا أن شاعرا واحدا قد يصنع للغة مالا يصنعه ألف نحوى ولغوى مجتمعين . ذلك أن الشاعر بإحساسه المرهف ، وسمعه اللغوى الدقيق يمد للألفاظ معاني جديدة لم تكن له ، وقد يخرق قاعدة مدفوعا بحسه الفنى فلا يسيء إلى اللغة وإنما يشدها إلى الأمام »(١٦)

هذا هو رأى الشاعرة في مثل هذه الأساليب المستحدثة ، ولست هنا في مجال مناقشة هذا الرأى ، وحسبى أن أقول إن النحوى أو اللغوى حينما يرفض

---

(١٦) ديوان نازك الملائكة ٢ / ٨ .

مثل هذه الأساليب إنما يقدم على ذلك بباعث من دينه وإيمانه . شأنه في ذلك شأن كل غيور على لغة القرآن ، فهو يعلم أن التسامح في ذلك سوف يبعد العربية عن مسارها الصحيح ، وسينتهي الأمر إلى أن تصبح العربية الفصحى لغة أجنبية غريبة على أبنائها كما حدث لكثير من اللغات الأخرى ، ومن ثم يتصدى لكل من يستحدث مثل هذه الأساليب مهما كان الدافع إلى ذلك لأنه يعتقد أن من يخرق قواعد اللغة يسيء إليها ولا يشدها إلى الأمام ، وإنما يشدها إلى الابتعاد عن لغة القرآن .

ثم تتحدث شاعرتنا في المقطوعة الثالثة من هذا النص عن آثار الحرمان الذي صدم طموحها ، وأخذ يبدد أمانيها وأحلامها ، فتذكر من آثاره هذا الفراغ المميت الذي كاد يقضي عليها ، ويسلبها نعمة الشعور بوجودها ، ثم هذا الصمت الرهيب الذي تخيلته وحشا كاسرا يحاول الفتك بها ، ويؤذن بزوال المتعة من حياتها ، وكذلك هذا الظلام الكئيب الذي أخذ يلف الكون من حولها ، ويحرمها نعمة الرؤية لمباهج الحياة ويوقعها في جحيم الحيرة واليأس .

وقد تمثلت في هذه المقطوعة أيضا الجملة الكبرى ، وجاءت فيها الجملة الصغرى جملة فعلية فعلها مضارع فكانت دالة على تجدد الحدث واستمراره على نحو ما نرى في جملة « الفراغ يقتلنى » « في البيت التاسع » ، « والسكوت يفغر فاه » في البيت الحادي عشر ، و « الظلام يطفىء عيني » في البيت الثاني عشر .

ومن اليسير أن نلاحظ تكرار المبتدأ في كل بيت من الأبيات السابقة ، ولا يخفى ما يوحى به هذا التكرار من تأكيد هذه الكلمات .

وكان للتعبير الخيالي دوره أيضا في قوة المعنى في هذه المقطوعة على نحو ما نرى في « الفراغ يقتلني ، والسكوت يفغر فاه ، والظلام يطفىء عيني » .

وكذلك كان لتقديم بعض الكلمات أثره في الدلالة على الاهتمام بها على نحو ما نرى في تقديم الظرف « غدا » في جملة « وغدا يغرب الهوى » في البيت الحادي عشر .

أما الأسلوب الإنشائي فقد تمثل في الاستفهام على نحو ما نرى في « ماذا أحس ؟ ماذا أريد ؟ » في البيت الثاني عشر ، وكان لهذا الأسلوب أثره في الإحساس بشعور الحسرة التي يوحى بها هذا الاستفهام .

(وبعد) فإني أستطيع في ضوء هذه العجالة أن أذكر أن الجمل على اختلاف أنواعها قد تمثلت في هذه النصوص المختارة ، وقد أحسنت الشاعرة وضع كل نوع منها في مكانه المناسب ، كما أن ثروتها اللغوية استطاعت أن تمدها بالألفاظ والعبارات التي تلائم كل غرض تتناوله .

وجاء التعبير الخيالي قوى التأثير فكان خير دليل على قدرتها الفنية التي ساعدتها على نتاج هذا العمل الأدبي الرفيع .

ولقد حرصت شاعرتنا على أن تعمق إحساسنا بمشاعرها الفياضة ، واتخذت لذلك وسائل عديدة مثل الاستعانة بالتعبير الخيالي ، وتنويع أسلوبها بين الخبر والإنشاء ، واستعمال العديد من الأساليب الإنشائية ، مثل الأمر ، والاستفهام ، والتمنى ، والنداء .

وقد لاحظنا أن الشاعرة لم تستعمل أساليب الإنشاء في معناها الأصلى وإنما أخرجتها الى أغراض أدبية تلائم الموضوع الذي تتحدث فيه ، وهكذا اتخذت من هذه الأساليب أداة فنية تسهم في إبراز ما تكنه من المشاعر والأحاسيس .

ولا يخفى ما اشتملت عليه هذه النصوص من المعانى المؤثرة التي استمدت قوتها من اختيار نوعية الجمل ، وصيغ الأفعال ، والاستعمال الصحيح للأدوات المختلفة ، وما يتصل بذلك من التعريف والتنكير ، والتقديم والتأخير ، والذكر والحذف ، وغير ذلك مما يتصل بفاعلية النظام النحوى ، « وهذه الفاعلية جزء أساسي من حيوية اللغة ، وقدرتها على أداء كثير من وظائفها ، وقد بذل المتقدمون مافي وسعهم من أجل توضيح هذه الملاحظة ، فنظام الكلمات ، ونوع الترابط والانفصال بين العبارات ، والتفاوت الملحوظ بين صيغ الكلمات في العبارة كل أولئك كان مجالا واسعا لكشف إمكانيات غير

قليلة »[١٧] وخير ما يؤيد ذلك نظرية النظم التي نادى بها عبد القاهر الجرجاني ، فليس النظم عنده « إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانيه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها »[١٨]

وهكذا يتضح لنا أن الذي يضيء جوانب النص ، ويكشف مكنونه ويوضح أسراره ، ويساعد القارىء على فهمه وتذوقه هو تحليل بنائه اللغوى ودراسة مفرداته وتراكيبه .

والذي أريد أن أشير اليه في نهاية هذا الحديث هو أني قد عرضت في هذه الدراسة الى بعض الجوانب اللغوية التي تمثلت في هذه النصوص . ولا يزال المجال فيها فسيحا لمن أنعم النظر ، وأراد الإضافة والمزيد ، كما أن وجهة نظري التي حرصت على تدوينها في هذه النصوص قد تكون مخالفة لما يراه غيرى ، وهذا يؤيد لنا أن العمل الأدبي الجيد يتسع لوجهات نظر مختلفة ، ويسمح برؤى متعددة بشرط أن يكون لكل وجهة ما يساندها ، ولكل رؤية ما يؤيدها ، والله الموفق الى سواء السبيل .

---

(١٧) ص ٢١٤ من كتاب « دراسة الأدب العربي » للدكتور مصطفى ناصف . ط الدار القومية للطباعة والنشر .

(١٨) ص ٦٤ من كتاب دلائل الاعجاز لعبد القاهر الجرجاني . ط . المنار .

بنية القصيدة في شعر نازك الملائكة

عبد الرحمن ياغي
كلية الآداب ـــ الجامعة الأردنية

— ١ —

الأدب الحديث ... بإبداعاته المتنوعة ... في مجالات الشعر والقصص والمسرح وغيرها .. هل يشعر الإنسان إزاءه بأنه حاجة من حاجاته .. أو ضرورة من ضروراته الحياتيه ؟ هل يقدم للإنسان الحديث قيمة جديدة ؟

هل الإنسان الحديث مقتنع بأن قصيدة من القصائد قادرة على أن تحدث في حياته تغييرا أو تأثيرا باقيا ؟ . أم هو لا يزال هامشيا على جانب منزو من الجوانب الحياتية ؟ هل الإبداع الشعرى مثلا .. جاء لدى المبدع ثمرة لاندحار عن موقع لم يستطع اقتحامة في حياته فانزوى يعوض عن اندحاره وعجزه ؟

ما القيمة التي يتقدم بها الشعر الحديث في الحياة الحديثة لإنسان هذه الحياة ؟

يزعم بعض النقاد والدارسين الذين يقفون الى جانب حركة الشعر الحديث أن الشعر يدفع بالإنسان الحديث الى أن يواجه قضاياه المصيرية وألا يتخلى عن مواقع المواجهة وألا يتخاذل .

هذه (الدفعة) ... (الدفشة) .. قد تكون قاسية أحيانا حين تنطلق من أجل الحرية ... حرية المبدع التي ينتج عنها حرية القول الإبداعي .. وحرية المتلقى ... وتحرير النفس .. وتحرير الإنسان من كثير من المعوقات في حياته ... تلك المعوقات التي تحاول أن تطمس الرؤية الصحيحة للمواقع المترابطة .

هذه الدفعة قد تكون مزعجة إذا جاءت من الخارج ... وقد تكون غير رفيقة .. وقد يكون فيها غلط .. ولكنها حين تكون من الداخل تكون رفيقة رحيمة

حانية كدفعة العشق مقبولة محبوبة بل مطلوبة بل مثيرة مؤثرة .

فهذا الإنجاز الذي ينقلك من موقع خلفي إلى موقع متقدم لكي تواجه قضاياك المصيرية ... أو حتى قضاياك الخاصة في أدق أبعادها الذاتية مترابطة بالقضايا الشمولية ... هذا الإنجاز حاجة ملحة من حاجات الإنسان الحديث .

هذه المواجهة سمة من سمات العصر ... لأن العصر ملىء بالمشكلات بعد أن تعقدت الحياة .

لكن هذه الدفعة تجيء بيد الفن القولي الشعري فتكون نبضا داخليا ... تكون قناعة داخلية .. تكون منطلقا طبيعيا يتوجه نحوه الإنسان بطريقة تبدو كالعفوية تلقائية ... من هنا كان النبض صادقا عميقا مؤثرا .

ومن هنا كانت القصيدة الحديثة الموفقة دفعة من هذا النوع .

وحين يضمن الشاعر المبدع إنسانه الحديث ويراهن عليه وينتقل به الى المواقع الأمامية من قضاياه المصيرية الحديثة يفتح له الآفاق ويضيء اليه السبل كي يرى العلاقات على وجهها الصحيح ويرى الترابط الذي يصل المواقع بعضها ببعض .

فحين يخترق الشاعر مع جمهوره عوائق الحرية في أقرب خصوصياتها ويمضي بها الى أبعد آفاقها ويكشف عن رؤية حرة متجددة متطورة لقضايا مجتمعة ... أي حين يتحاور بحرية وعمق .. حين يفعل ذلك فإنما يتحاور في الوقت ذاته مع لغته ... مادة فنه ... أو مع نسيجه اللغوى بحرية وعمق وثقة من موقع ابن هذه اللغة التي تمنحه من نفسها ويمنحها من نفسه الكثير الكثير .. فهي ترتاح الى تصرفه بها ... وهو يرتاح الى تصرفها معه .

ولكن هذه الحرية لم تظفر به ويظفر بها إلا بعد مصاحبة حميمة ومسيرة طويلة ووعي متنبه على مراحل سير هذا النسيج اللغوى في عصوره المتتابعة .

ولهذا فإن الجرأة والحرية في محاورة الواقع تضمن للمبدع الحرية والجرأة في محاورة لغته ومواد معماره الفنى والأصول الجمالية لهذه اللغة الإبداعية .

إن العلاقات الاجتماعية المتقدمة تثمر علاقات لغوية وفنية متقدمة .

فلولا جرأة أبي نؤاس مثلا في حوار واقعه الاجتماعي لما ظفر بهذا القدر من التفوق في النسيج اللغوي الذي شهد له به حتى المتفقهون في الدين من علماء عصره ومن خلفهم .

— ٢ —

لعلنا ننتشر ونبتعد في تناول أمور تتصل من بعيد أو قريب بقضيتنا المعروفة من أجل أن نقترب ونخترق .

فما الذي يجعل قصيدة ما ... أو ديوان شعر ما .. أو شاعرا من الشعراء ينتمي الى حركة الشعر الحديث ؟ أهو الخروج عن البنية المعهودة الموروثة للقصيدة العربية التراثية ؟ أهو التجاوز عن الألتزام بتقسيمات الخليل بن أحمد لأوزان الشعر وقوافيه ؟ أهو تجاوز العمود العروضى والتحرر من ربقته ؟ أهو ابتكار إيقاع جديد غير الإيقاع المعلوم ؟

يجمع النقاد على أن هذه الأمور الخارجية لا شأن لها في الانتقال بالعمل الشعرى الى دائرة الحداثة . كما يجمعون كذلك على أن الشكل والمضمون في العمل الشعرى يشكلان كلا لا يتجزأ ... والحديث عنهما منفصلين يضلل أكثر مما يهدى الى الدرب الصحيح في العملية النقدية .

لعل الإحساس الواعى بالتغير أن يكون أحد الأسس الكبيرة في إدراك الحداثة بل لعله إحدى سمات العصر في المجتمعات المتحضرة ... هذا الإحساس الدائم المتحرك المتجدد بالإيقاع الداخلي في تيار الحياة ... هو إحساس داخلي لدى الفرد يتناغم مع الإيقاع الداخلي في حياة الأمم . هما إيقاعان داخليان تقوم بينهما علاقة جدلية . تلك هي القدرة على الرؤية والانتفاع بها سواء أكانت في الفرد أم الجماعة أم غير الفرد وغير الجماعة . إنه يتجدد بما لديه وبما لدى غيره من عناصر القوة . بحيث يتحول كل ما يصله أو يصل هو إليه إلى قضية يقيم معها حوارا داخليا ... تعينه على أن يكون منتجا فعالا لما يريد .

إن هذا الإحساس يمكن صاحبه من المعرفة ... معرفة الموقع الذي وصل

إليه مجتمعه بكل قضاياه المصيرية ... الجزئي منها والكلي ... كما يمكنه من المعرفة معرفة الموقع الذي وصلت إليه المجتمعات الأخرى بكل قضاياها المصيرية ... الجزئي منها والكلي ... ثم يمكنه من إقامة الجسور والعلاقات بين طرفي المعرفة .

ما الذي يقيم البناء المعماري الفني للقصيدة ؟ أهي هذه التشكيلات التي تجتمع فيها الأسباب بحروفها المتحركة والساكنة والأوتاد التي يقوم الحرف الساكن فاصلا بين متحركين فيها : داخل نظام يجمع بين مجموعات من ثماني تفعيلات (فاعلن ــ فعولن ــ مفاعلتن ــ متفاعلن ــ مفاعلين ــ مستفعلن ــ فاعلاتن ــ مفعولات) بحيث تتشاكل في الشطر الأول كما تتشاكل في الشطر الثاني ... لتؤلف ايقاعا يحدث وقعا في السمع يطرد في القصيدة الواحدة ليكون وزنا لا يخل بالإيقاع العام الا في بعض التغييرات التي لا تخرج عن النسق الموسيقى المطرد ... ومن هذه التغييرات الزحاف (تغيير جائز) والعلل (التغيير الواجب) ؟

وكيف تكون هذه التشكيلات هي التي تقيم بنية القصيدة ... مع أنها انكشفت للخليل بعد قيام البنية لا قبل قيامها ؟

وقد وفق الكثير من الدارسين لهذه التشكيلات حين أطلقوا عليها مصطلح الإيقاع في الشعر العربي كما فعل الباحث (مصطفى جمال الدين) في كتابه : (الإيقاع في الشعر العربي ــ من البيت الى التفعيلة) المطبوع في النجف ... وحين قابل بين هذه التفعيلات والتشكيلات وبين المقاطع الصوتية التي رد المستشرقون إليها تلك التفعيلات .

ويستطيع أي عالم باللغة أن يضع أشعارا كثيرة مشكلة على هذا النحو وليست بشعر كما قال (الزهرى) في محمد بن اسحاق : « ... فكتب لهم ــ لعاد وثمود ــ أشعارا كثيرة ... وليس بشعر ... إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف » (انظر : محمد بن سلام الجمحى ــ طبقات فحول الشعراء ــ شرح محمود محمد شاكر ــ مطبعة المدنى سنة ١٩٧٤ القاهرة ص ٨) .

فحين نظر (الخليل بن أحمد) في إيقاع الشعر العربي تجمع له هذا التشكيل

المطرد في المقاطع والتغييرات التي تصيبها فاستبان القواعد الموسيقية فيه .

وعلى مافي هذا التشكيل من أهمية إلا أنه لا يشكل الأساس الأوحد في البنية ...

صحيح إننا نعلم ما كان يروى في هذا الشأن (في كتاب طبقات فحول الشعراء) ص ١٨ عن النابغة من أن « أهل القرى ألطف نظرا من أهل البدو ... وكانوا يكتبون لجوارهم أهل الكتاب ـــ فقالوا للجارية :

إذا صرت إلى القافية فرتلي ... فلما قالت :

(الغداف الأسودُ .. ويعقدُ .. وباليدِ) في أبيات النابغة :

أمن آل مية رائح أو مغتدى عجلان ذازاد وغير مزودِ
زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك خبرنا الغداف الأسودُ

وقوله :

سقط النصيف ولم ترد اسقاطه فتناولته واتقتنا باليد
بمخضب رخص كأن بنانه عنم يكاد من اللطافة يعقدُ

لما غنت ذلك ... علم النابغة وانتبه ... فلم يعد فيه . وقال : قدمت الحجاز وفي شعري ضعة ورحلت عنها وأنا أشعر الناس .

ونقرأ (في العمدة لابن رشيق ـــ الطبعة الثانية ـــ المكتبة التجارية ـــ شرح محمد محيى الدين عبد الحميد ـــ ص ٣٤ ـــ ١٣٧ ـــ باب في الأوزان) :

« الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية ... وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة ... والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان واسمائها وعللها لنبو ذوقة عن المزاحف منها والمستكره ... والضعيف الطبع محتاج الى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن ... وللناس في ذلك كتب مشهورة وتواليف مفردة وبينهم اختلاف ... فأول من ألف الأوزان وجمع الأعاريض والضروب الخليل بن أحمد ... فوضع فيها كتابا سماه (العروض) ... ثم ألف الناس بعده واختلفوا على مقادير استنباطاتهم حتى

وصل الأمر إلى أبى نصر .. إسماعيل بن حماد الجوهرى فبين الأشياء وأوضحها في اختصار .... وإلى مذهبه يذهب حذاق أهل الوقت وأرباب الصناعة ....

فأول ما خالف الجوهرى فيه الخليل أن جعل الخليل الأجزاء التي يوزن بها الشعر ثمانية ... فنقص الجوهرى منها جزء (مفعولات) وأقام الدليل على أنه منقول من (مستفعلن) مفروق الوتد .. فليس في الأوزان وزن انفرد به مفعولات ... ولا تكرر في قسم منه ... وعد الخليل أجناس الأوزان فجعلها خمسة عشر جنسا ... على أنه لم يذكر (المتدارك) وجعل الجوهرى هذه الأجناس اثنى عشر بابا ... على أن فيها المتدارك .... وزعم أن الخليل إنما أراد بكثرة الألقاب الشرح والتقريب قال : والا فالسريع هو البسيط .. والمنسرح والمقتضب من الرجز والمجتث من الخفيف لأن كل بيت مركب من مستفعلن فهو عنده من الرجز طال أو قصر ، وكل بيت ركب من مستفعلن فاعلن فهو من البسيط طال أو قصر ... وعلى هذا القياس سائر المفردات والمركبات عنده . والمتدارك الذي ذكره الجوهرى مقلوب من دائرة المتقارب ... وهو الذي يسميه الناس اليوم الخبب .. » .

والذي أريد أن أخلص إليه هو أن القوم كانوا يتحاورون مع قضاياهم بحرية ومنطق وسعة لا بضيق وتحرج وتزمت . وهذا الذي نسمعه في الأوزان نسمع مثله في النحو ... فنقرأ كذلك في كتاب « طبقات فحول الشعراء ص ١٥ :

« وسمعت أبي يسأل يونس عن ابن أبي اسحاق وعلمه قال : هو والنحو سواء ـــ أي هو الغاية ... قال : فأين علمه من علم الناس اليوم ؟ قال : لو كان في الناس اليوم من لا يعلم إلا علمه يومئذ ، لضحك به ... ولو كان فيهم من له ذهنه ونفاذه ، ونظر نظرهم ، كان أعلم الناس .»

وعلى هذا لو كان فينا الخليل بذهنه ونفاذه ونظر نظر زماننا لكان أعلم الناس . أما لو أنه اقتصر على علمه يومئذ كما كان عليه في عصره الماضى لضُحِك به .

وفي عصر النهضة تأججت الظروف الاجتماعية المحيطة بحركة الشعر العربي

فيما بين الحربين العالميتين واحتفل المجتمع العربي بالتجديد الذي أخذ يلفت الأنظار ... ويثير الاهتمام ... واشتغلت بقضايا التجديد مدرسة الديوان (عباس العقاد ــ وإبراهيم المازنى ــ وعبد الرحمن شكرى) ... وتجاوبت معها مدرسة المهجريين ... (ميخائيل نعيمة ــ وايليا أبو ماضى ونسيب عريضة ...) ثم مدرسة أبولو (أحمد زكي أبو شادى ــ ومحمود حسن اسماعيل ــ وعلى محمود طه ــ وابراهيم ناجي ــ وأبو القاسم الشابي ...)

ثم مدرسة الشعر المهموس (الدكتور محمد مندور ....) ومن ثم طلعت الشمس .... شمس الشعر الحديث ... في بلد الشعر ــ والشمس (العراق) وذلك بعد الحرب العالمية الثانية (نازك ــ والسياب ــ والبياتى ــ وشاذل طاقة ...)

وحمل لواء التجديد والترويج له بمنطق وحرارة الناقد محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ... وحفلت المجلات والصحف بالآراء حول الشعر وحول تشكيلاته ... وكان أدونيس وزوجته خالدة سعيد من أشد الناس احتفالا بتحرير الشكل من كل الشروط أو القيود السابقة ... وتتبع الدكتور أحمد سليمان الأحمد في كتابه (هذا الشعر الحديث ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق سنة ١٩٧٤) مفهوم الحداثة والقدم ومدى انعكاسه على الشعر العربي .. وأصبح الشعر الحديث شغل جميع نقاد الأدب في الصحف والكتب والمؤتمرات .

ولكن المحدثين كانوا أضيق صدرا في تقبل الحركات المتجددة الحديثة وأشد حرجا من القدامى وكثيرا ما وضعوا القضية في صورة صراع بين نقيضين .. وكأن الشعر الحديث نقيض بل نقيض أكبر للشعر التقليدي الخليلي .. وأقاموا المعارك وخلقوا الخصوم ودججوا الموقعين المتحاربين وأججوا العداوة ...

والحق الذي نؤمن به أن الشعر الحديث ليس نقيضا للشعر العمودي ... بل هو امتداد له وتوسعة فيه وتطور عنه وليس ثورة مجافية كما أراد غالى شكرى له أن يكون في كتابه (شعرنا الحديث الى أين ؟) حين جعل الحداثة ثورة حضارية .

ان مواد الشعر الحديث ووزن الشعر الحديث وموسيقى الشعر الحديث . كل أولئك عربية عربية وليست أجنبية ... وأن التأثر لا يفقد الإنسان الأصالة بل يثبتها ويعمقها ... فليست الأصالة جمودا وتجافيا عن التأثر .

ثم إن الوحدة الصغيرة التي تتشكل منها القصيدة وهي التفعيلة هي التفعيلة التي اهتدى إليها الخليل ... والتنوع كان في طرق تشكيل القصيدة .

إن العلاقة بين التشكيل التقليدي للقصيدة والتشكيل الحديث هو كالعلاقة بين جيل الآباء وجيل الأبناء من حيث استقلال الأبناء في صنع ظلهم لأنفسهم والتخلص من أن يكونوا ظلا للجيل السابق .

إن الفرق بين الماضي والحاضر أن الحاضر مهما يحاول لن يستطيع أن يكون ماضيا خالصا تاما ... لأن هناك ألف شيء وشيء يكون الماضي في حينه ولن تظل هذه الأشياء كلها حين الانتقال إلى الحاضر .. وستجد بدلا منها أشياء وأشياء ولو لم يكن الا البعد الزماني وحده إذن لأصبح الأمر مستحيلا أن يكون الماضي حاضرا والحاضر ماضيا ... من هذا فان الإنسان الحديث هو ابن زمانه ...

فاذا خرج من زمانه ليعود إلى الزمان الماضي .. أضاع مقومات الزمان الماضي ومقومات الزمان الحاضر فضاع ...

ولقد كانت بنية الإبداع الشعري في الماضي تراكمية ... لكن ابن الماضي المبدع في حينه كان في الخط الأمامي من قضاياه ... وكان لديه ألف شيء وشيء حي يمكنه من إيجاد إيقاع نابض ينتظم التجمع الإبداعي كالنسق الحي يخترق البنية التراكمية ويربط بين أجزاء البناء الشعري ... لكن ابن الحاضر حين يعود للماضي يفقد الكثير الكثير ... وبذلك لن يظفر بمقومات الماضي كلها فيفقد الماضي ويبتعد عنه وهو يعود إليه وبهذا يفقد هذا الايقاع الذي بدونه يفقد كل ابداع قيمته .. وبذلك يضيع جوهر الماضي .. ويبقى الحاضر أجوف مفككا غير مترابط .

إن ابن الحاضر حين ينسحب إلى شعراء الماضي في طرائق أبنيتهم

الشعرية لا يستطيع أن يكون في الخط الأمامي من قضاياه .. لأنه بحكم الزمان ليس في قلب الماضي .. وبذلك يفقد الإيقاع النابض وحرارة النبض ويفقد التوحد مع قضاياه .. فيفقد إبداعه ماءه وحرارته ونبضه ودمه .

ومن هنا كان معمار الإبداع الشعري ضرورة حتمية لمجموعة عوامل وظروف موضوعية تتوفر في كل عصر من العصور ... لكن شتان ما بين من يعمد إلى تشكيلة جديدة في المعمار الشعري انطلاقا من دافع اتخاذ الزي أو (المودة) الجديدة وبين من يعمد إليها من حيث هي ضرورة ومنهاج حياة .

ولعل الدكتور أحمد سليمان الأحمد في كتابه (هذا الشعر الحديث) يخلص الى القول بعد تطواف واسع الى صعوبة الاهتداء الى أول من كتب هذا الشعر الحديث أو الى صعوبة الاتفاق على ذلك ... ثم يقول (في ص ١٣٦ — ١٣٨) :

« .... فسيان أكان الرائد هو (خليل شيبوب) في قصيدته المنشورة في مجلة أبولو (العدد ٣ السنة الأولى) .. أم كان (أبو شادى) ... أم ذهبنا أبعد من ذلك بكثير فعزونا الريادة الى (البند) الذي وجد في العراق في القرن الحادى عشر للهجرى وما بعده ... أم عقدنا التاج بالتالى لنازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي... فلن يفيد ذلك من حقيقة كون هذا الشعر الحر بعيد الجذور في تاريخنا الأدبي ... الشيء الذي يجعل منه شيئا أصيلا كفيلا أو يجب أن يكون كفيلا باكتساب الاعتراف من أولئك الذين يمجدون القديم وهم مستعدون لتبنى ما يتبناه .

ولكن الأمر لم يكن بمثل هذه السهولة والبساطة وظل هناك نوع من الكراهية أو الخوف يحيط بمن درجوا على تذوق الشعر الخليلي بعباراته الجاهزة وقوافيه التي يجدون لذة عندما يتنبأون بها أو عندما يسبق المستمع المنشد في ذكر القافية . »

وفي فصل سابق يعرض الدكتور أحمد سليمان الأحمد في كتابه المذكور (ص ٦٣ —) اعتماد اصحاب الشعر الحديث ستة أوزان أو ثمانية من أصل

ستة عشر وهذه الأوزان هي :

١ ــ الخبب أو المتدارك (فاعلن أو فعلن)
٢ ــ الكامل (متفاعلن وقد تغدو مستفعلن)
٣ ــ المتقارب (فعولن وتجيء فعول)
٤ ــ الرمل (فاعلاتن)
٥ ــ الرجز (مستفعلن وقد تغدو مفتعلن ومتعلن)
٦ ــ الهزج (مفاعلين أو مفاعيل)

وقد يضاف إلى هذه الأوزان المرنة في نظر الشعر الحديث كلا من :

٧ ــ السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن)
٨ ــ الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)

ويطوّف الدكتور وينتشر في بحثه القيم ويأخذ على شعراء الشعر الحديث مآخذ كثيرة ولكنه حين يجيء للتجاوزات في الوزن الشعري يحمل حملة شعواء ويدين التقليد المؤسف الذي يجرى إلى لا غاية (ص ١٨٥ من الكتاب السابق) . ويقول في الهامش : « نحن نخشى مع اتساع اطلاع شعرائنا المحدثين على شعراء الغرب أن يزيدوا في تقليعاتهم وأن يعدوا ما يعتقده البعض غاية في التجديد شيئا محافظا أو متخلفا » .

ونحن لا ننكر على الدكتور غضبته ولكن ألا يسأل الدكتور نفسه حين يرفض استخدام ثلاثة أوزان متغايرة « في التشكيلات الحديثة : هل من الإنصاف أن نزن التشكيلات الحديثة بموازين قديمة ؟ مهما يكن الميزان دقيقا ... وهل هذا التحرج والتزمت إزاء التجاوز عن الموازين القديمة يجدى ... أم لا بد من موازين جديدة لهذه التشكيلات الحديثة ؟ أترانا نلجأ الى إيقاع النسب الزمنية عدة مرات في التشكيلات الحديثة ومدى ما تحدثه من أنواع الانسجام الموسيقى في القصيدة » ؟ كما أشار الى شيء منه إشارة عابرة الاستاذ مصطفى جمال الدين في كتابه « الإيقاع في الشعر العربي » .

بل هل نستطيع أن ننتفع (بالنبر) بدلا من (الكم) كما حاول الدكتور النويهي في كتابه « قضية الشعر الجديد » ؟

وهل ننتفع بالمحاولات التي عرض لها الدكتور شكرى عياد في كتابه « موسيقى الشعر العربي » .

انني أود ألا نتحرج بحدة في أمر قياس التشكيلات الحديثة للقصيدة الحديثة ما دمنا نزنها بموازين غير موازينها ريثما نصل إلى ميزان نتفق على مقاييسه .

وتظل حركة الشعر الحديث وتحليل ظهورها مدار تساؤل وتحاور وتحليل وتعليل مقنع حينا وغير مقنع أحيانا الى يومنا هذا حتى ترسخ حركة نقد وتتأصل وتقوم موازين راسخة نابعة من الظروف الموضوعية التي جاءت ثمرة لها حركة الإبداع نفسه .

ولعلنا نقرأ في هذا الصدد شيئا مما عرض له الأستاذ عبد الجبار داود البصرى في كتيبه :

« مقال في الشعر العراقي الحديث ــ وزارة الثقافة ــ سلسلة الكتب الحديثة رقم ٢٣ ــ دار الجمهورية ــ بغداد سنة ١٩٦٨ م ص ٢٨ ــ » :

« .... وجميع المجددين إنما هم عائدون من الغرب ... فبعد عودة العقاد من قراءاته في الأدب الإنكليزي ارتفع صوته ... وبعد عودة أحمد زكي أبي شادى من الغرب كانت مدرسة أبولو ... وبعد حصول مندور على الدكتوراه من فرنسا كتب عن الشعر المهموس ... وبعد عودة نازك من قراءاتها لإدجار ألن بو ... والسياب من قراءاته لإليوت .. والبياتي من قراءته لناظم حكمت ونبرودا .. ازدهرت حركة الشعر الحر ... » .

ونحن لا ننكر قيمة التأثر بالثقافات الأخرى .. فالصخر وحده هو الذي لا تحركه التيارات ولا يخضع للتأثر والتأثير .. ولكننا نقول .. إن الأمر قبل الحرب العالمية الثانية كان لا يعدو التماس الخارجي الشكلي أكثر مما كان توحدا واختراقا ومجاورة ... فلقد كنا نقرأ النص الأصلي للألياذة والأوديسيا مثلا في

قراءاتنا للكلاسيكيات وكنا نقرأ في اللغة اللاتينية ملحمة الإنيادة بشعر فيرجيل ... وكنا نحاول أن نفهم وأن نستوعب وأن نشرح ونفسر ونحلل .. ولكننا لا نحن ولا أساتذتنا حينئذ كنا قادرين على محاورة هذه الأعمال الكبيرة .. فلم نستطع محاورة هو ميروس في ملحمتيه ولم نستطع محاورة فيرجيل .. ولمن نكن لنميز بين مرحلة هو ميروس في اليونان ومرحلة فيرجيل في الرومان .. ولم ننتشر حيثما انتشروا ولم نخترق واقعهما كما اخترقا ولم نلمس مدى توحدهما بواقعيهما .

وبغير الانتشار والتوسعة ثم الاختراق والمحاورة يكون التأثر والتأثير غير ذي جلوى كبيرة .

ومهما يكن شأن ما استوردناه من مظاهر الحضارة الغربية عامدين أو غير عامدين « فأمر الإبداع الأدبي والفني يخضع لأمور عديدة أخرى .

حتى ما سمعناه يتردد على ألسنة الشعراء ومدى تأثرهم بما قرأوه في الآداب الغربية لا يقنعنا بتبعية الإبداع على هذا النحو المبسط إلى تشكيلات وردت علينا من الخارج .

ولكننا نصغى إليهم فيما يعرضونه علينا ونوليه بعض الأهمية .. لكن لا نوليه الأهمية كلها .

نحن نصغى إلى نازك الملائكة في قصيدتها (الجرح الغاضب) حين تقرر أن أسلوبها الطريف في التقفية مقتبس مباشرة عن الشاعر الأمريكي ادجار ألن بو .. وإلى أن قصيدة السياب (أغنية في شهر آب) كما يعرف الجميع صورة شرقية من أغنية العاشق بروفروك للشاعر الانكليزي ت. س اليوث وغيرها من القصائد ....

والانتصارات التي حققها الشعر الحر لم يكن على يد شاعر يجهل لغة الانكليز أو الفرنسيين .. كما أن الشعراء المتحررين عرفوا بالترجمة .. فنازك ترجمت كثيرا من الشعر في ديوانها (عاشقة الليل) .. والسياب ترجم مختارات من الشعر العالمي الحديث ... وأكرم الوثرى ترجم من شعر

طاغور ... وكاظم جواد ترجم قصائد عن لوركا وغيرهم .. والمفاهيم التي يعتنقها الشعراء المتحررون ليست مفاهيم عربية خالصة وانما هم رواة لأفكار النقاد الأجانب ومثلهم العليا الفنية من غير العرب .. فاديث سيتول وإليوث مثل السياب الأعلى ... وناظم حكمت مثل كاظم جواد الأعلى وهكذا ... فالشعر الحر ظاهرة يجب أن تدرس باعتبارها بضاعة مستوردة ... »

هذا ماأورده عبد الجبار داود البصري في كتابه (مقال في الشعر العراقي الحديث) ـــ ص ٨٥ ـــ ٨٦ .

وعكف الدكتور يوسف عز الدين على جرائد العراق من سنة ١٩١١ حتى سنة ١٩٤٥ ليتبين جذور الحركة التاريخية وليشير الى أن أهم باعث للشعر الحر هو الاضطراب والفوضى على حد تعبيره نتيجة للتحول السياسي ، أو الاقتصادي أو الحربي الذي رج المثل الاجتماعية وهز التقاليد العالمية العامة (يوسف عز الدين ـــ في الأدب العربي الحديث ـــ بحوث ومقالات ـــ مطبعة البصرى سنة ١٩٦٧ ص ٢٣٥)

وفرق بين هذا التناول لحركة الشعر الحديث ... بين التناول المستخف بالحركة الذي عرض له الدكتور يوسف عز الدين وبين التناول المتعمق الذي تناوله الناقد محمود أمين العالم حيث ينطلق محمود العالم في تقيمه لحركة الشعر الحديث من فرضيتين أساسيتين : أولاهما أن الواقع السياسي للمجتمع هو صوت التجربة الإنسانية والشعر هو أحد أشكال الصدى التلقائي العضوى لذلك الصوت ... والفرضية الثانية هي أن الشكل الجديد أو (وحدة التفعيلة) هي الفارس الذي طال غيابه ... وما أن أقبل حتى أنقذ شعرنا إنقاذا أبديا ... » (كما ورد في : غالى شكرى ـــ شعرنا الحديث الى أين ـــ دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ ص ٤٢)

ويقول غالى شكرى في الكتاب ذاته ص ١١٤ ـــ ١١٥ : « ... مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد ... مفهوم حضارى أولا ... هو تصور جديد تماما للكون والإنسان والمجتمع والتصور الحديث وليد ثورة العالم الحديث في كافة مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية ... لذلك فهي ثورةعالمية وإن

قادتها حضارة الإنسان الغربي . وشعراؤنا الحديثون عندما يبدأون من مستوى هذه الحضارة فهم يشاركون فيها في نفس الوقت المشاركة ... لا النقل أو التقليد أو الاقتباس .. هي حقيقة الثورة الحديثة في شعرنا ، أما الحركة الحديثة فهي (ثورة) وليست تجديدا لأنها تتدخل في الجوهر المسؤول عن تعويق التطور الطبيعي للشعر العربي . من هنا كانت الحداثة مفهوما ثوريا مقصورا على الحركة المعاصرة في شعرنا الجديد وليست تجديدا لشيء قديم » .

كما عرض الدكتور جلال الخياط في كتابة (الشعر العراقي الحديث ــ دار صادر بيروت ١٩٧٠ ــ ص ١٠٨ ــ ٢٠٣) لمحاولات التجديد بعد الحرب العالمية الثانية .. كما أورد سبعة وثلاثين رأيا في حركة الشعر الحديث وناقشها .

وقد علل أدباء العرب نظريا في العشرينات والثلاثينات الضرورة التاريخية والحضارية لتحويل الشعر العربي وتجديده وأشاروا الى الاتجاهات الأساسية لهذه العملية المعقدة الطويلة الأمد « (كما أشار الى ذلك (كودلين) الباحث في عهد غوركى للأدب العالمي وصاحب البحوث في الشعر العربي القديم والحديث حين عرض لقضايا تطور الشعر العربي في الثلث الأول من القرن العشرين ... في كتاب (بحوث سوفيتية في الأدب العربي ــ دار التقدم ــ موسكو ــ سنة ١٩٧٨ ص ١٨٥) .

كما يناقش جبرا ابراهيم جبرا في (الرحلة الثامنة ــ المؤسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت سنة ١٩٧٩ الطبعة الثانية ص ٧ ــ ١٥) قضية الشعر الحر والنقد الخاطيء .. ويحاور نازك الملائكة في هذا الشأن .

ويقوم بمناقشة نازك الملائكة كذلك الدكتور عبد العزيز المقالح (في كتابه الصغير :

أزمة القصيدة الجديدة ــ دار الحداثة ــ دار الكلمة بيروت ــ صنعاء ــ الطبعة الأولى سنة ١٩٨١ .) ... كما يناقش الدكتور المقالح كذلك الدكتور أحمد سليمان الأحمد في القضية ذاتها ... ويرد عليهما آراءهما وكأنه كذلك يرد على جبرا في هذا المجال :

« ... لقد بدأت التجربة الشعرية الجديدة استجابة لتطور حتمي في الواقع العربي المعاصر . وكانت نتاجا نابعا من واقع التحولات السياسية والاجتماعية ولم تكن ولادتها مرتبطة بأي قسر أو تزوير أو نسخ للأنماط السائدة في بلدان (ما وراء البحار).... وكانت القصيدة الجديدة في بداية ظهورها غنية بمضامينها المعاصرة وبأساليب من التعبير تبتعد عن الحذلقة والتصنع مستفيدة قدر الإمكان من كافة التطورات المحلية والدولية التي أعقبت الحرب العالمية الثانية وصار لها بعد سنوات قليلة من ظهورها صوت مميز ونكهة خاصة ... وتسلمها جيل ثان فجيل ثالث وكل جيل يحاول أن يضيف جديدا وأن ينفخ في روح الإبداع وصوت الأحداث والتغيّرات ما يجعلها تصل الى المكانة التي تمناها لها الدكتور (حسين مروة) حين أراد أن تصبح (ثورة) تجتاح الأشكال الشعرية التقليدية بعد أن أصبحت ـــ أي تلك الأشكال ـــ عاجزة عن استيعاب تجارب العصر المركبة المعقدة » .

وهو هنا يشير الى كتاب : الدكتور حسين مروة ـــ (دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ـــ دار الفارابي ـــ طبعة ثانية ـــ بيروت ١٩٧٦) .

ولعل مما يتفق وهذه الآراء المتقدمة ماقام به الأستاذ محمود أمين العالم من دراسة وما سجله من (ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية » الصادرة عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ـــ عن الشركة الوطنية ـــ الشعب الصحافة ـــ ساحة موريس ـــ الجزائر . وقد سبق نشر هذا البحث في مجلة (الأقلام العراقية في العدد الخاص بالأدب والاشتراكية .

هذا التطواف في مجالات حركة الشعر الحديث لا يبعدنا كثيرا عن (نازك الملائكة) وبنية القصيدة لديها في شعرها ... لأن نازك تقع في صميم هذه الحركة ... سلبا وإيجابا وتقع جميع تجاربها في وسط هذه الحركة سواء في حماستها ودعوتها لها أم في نكوصها عنها وحماستها ضدها ودعوتها عليها .

ولا يمكن فصل تجربتها الشعرية من حيث البنية .. عن هذه الحركة .

ونحن لم نشتط ولم نمض بعيدا حين ركبنا هذه الحركة ... فنازك إحدى

موجات هذه الحركة .. وهي الموجة القلقة من موجاتها ...

ولا عجب في أن يجعل الدارس ماجد أحمد السامرائى عنوان رسالته للماجستير :

(نازك الملائكة ــ الموجة القلقة) (منشورات وزارة الإعلام ــ سلسلة الكتب الحديثة ــ رقم ٧٢ سنة ١٩٧٥ ــ بغداد ــ دار الحرية .)

وما ابتعدنا إلا لنقترب .. وما انتشرنا إلا لنجتمع .. وانطلاقا من كل هذه المفاهيم ومن هذا المنهج وهذه الإشارات .. نتقدم إلى نازك وحركة الشعر .. لنرى العلاقة الوثيقة بين مسيرتها الحياتية ومسيرتها الفنية .

ـ ٣ ـ

امتدت حياة نازك بين سنوات ذات أبعاد كثيرة من حيث الزخم العام والزخم الخاص :

من عام سنة ١٩٢٣ حيث ولدت الى العام الذي تعيش فيه على قمة عطائها سنة ١٩٨٣ ... وهي أعوام من عمر الشاعرة ومن عمر المجتمع العراقي مليئة بالأحداث والتطلعات والأحلام والقيم المتداخلة :

« ليس من الغريب أن تبدأ الحركة الشعرية الجديدة في بغداد نفسها ... ففي الفترة التي نشأ فيها الشعر الجديد ــ منذ سنة ١٩٤٨ فصاعدا ... شاهدت بغداد حركة عجيبة في الرسم . حركة برز فيها عدد من الرسامين الذين لم يكن تجديدهم وإبداعهم مصادفة طارئة بل نتيجة لدرس جدى وفهم لمرحلتهم التاريخية قبل أن يدركهم انفصام المجتمع الداخلي في السياسة ... ولعل بغداد أشد العواصم العربية توثبا وتمردا وانفتاحا على الجديد . بعد أن كانت أبعد العواصم العربية عن التجديد وأعزفها عنه .. لما يحول بينها وبين البحر الأبيض المتوسط من بادية كان عسيرا اجتيازها فيما مضى ... فالشعر والرسم في بغداد تجددا معا ... لقد جاءت نازك حركة التجديد عن طريق الشعر الإنكليزي وفهمها له في أواخر الأربعينات ... وإن كان فهمها فيما يبدو

مقصورا على شعر القرن التاسع عشر لا العشرين .»

(جبرا ابراهيم ـــ الرحلة الثامنة ص ٩)

أجل لقد كانت أعوام تحول !

ومسيرتها الحياتية جزء لا ينفصل عن مسيرتها الفنية كما قلنا .. وظلت في مسيرتها ابنة العراق والمجتمع العراقي والواقع العراقي النسوى ... حتى حين خرجت خارج العراق كان العراق في داخلها وكانت قيمة وموازينة تحيط بها من كل جانب . هذا العراق الذي حلق فيه جورج هارين وأعطى صورة عن ملامح أهله وملامح مجتمعه **وثقافته** في كتابه :

Harris, George;

"Iraq. its people, its society, its Culture,"

New Haven, Conn., U.S.A. 1958

كما تحدث عنه وعن تكوينه الحديث هنرى فوستر :

Foster, Henry:

"The Making of Modern Iraq," London 1936

وتناول مجتمعه فيما بين سنة ١٩٠٠ وسنة ١٩٥٠ الكاتب لونغريغ في كتابيه :

Longrigg, S.H.:

- **Iraq - 1900 to 1950. London 1953.**

- Four Centuries of Modern'lraq, London 1925

كما تحدث عنه كتاب عراقيون وعرب :

ـــ كالدكتور على الوردى في كتابه « دراسة في طبيعة المجتمع العراقي » .

ـــ وعبد الرحمن الدرنبدي في كتابه :

« المرأة العراقية المعاصرة » .

ـــ وأمين الريحاني في كتابه : « قلب العراق » .

ـــ والدكتور بدوى طبانة في كتابة : « أدب المرأة العراقية » .

ـــ والدكتور نورى خليل البرازى في كتاب « الصناعة والتصنيع في العراق » .

ـــ والدكتور أكرم فاضل الذي ترجم عن « بييردى فوصيل » كتابه : « الحياة في العراق منذ قرن » .

ـــ وعبد الجبار داود البصرى في كتابه :
« نازك الملائكة » ـــ الشعر والنظرية .

وفيه يعرض للمرأة العراقية الحديثة ... وللمجتمع العراقي .. ولبغداد القديمة والحديثة .

وسوى هؤلاء كثيرون تحدثوا عن طبيعة المجتمع الزراعي في العراق .

وكلهم أشاروا الى أن هذا المجتمع كان يقدم رجلا ويؤخر أخرى في محاولة اقتحامه للواقع المتغير الجديد .. وكم وقع من ضحايا بين هاتين الخطوتين .. وكم تردد المترددون بين هاتين القدمين ... وكم رسب من رواسب وكم غاصت هذه الرواسب وموازينها في نفوس النساء العراقيات في القرن العشرين .

ثم كان جيل نازك الملائكة الشعري :

ـــ خالد الشواف المولود سنة ١٩٢٤ .
ـــ وعاتكة الخزرجي المولودة سنة ١٩٢٦ .
ـــ وعدنان فرهاد المولود سنة ١٩٢٦ .
ـــ ولميعة عباس عمارة المولودة سنة ١٩٢٩ .
ـــ وباكزة أمين خاكى المولودة سنة ١٩٣٠ .
ـــ وعبد القادر الناصرى المولود سنة ١٩٢٠ .
ـــ وبدر شاكر السياب المولود سنة ١٩٢٦ والمتوفي سنة ١٩٦٤ .
ـــ وعبد الوهاب البياتي المولود سنة ١٩٢٦ .
ـــ وبلند الحيدرى المولود سنة ١٩٢٦ .
ـــ وأكرم الوترى المولود سنة ١٩٣٠ .

وغيرهم . (عبد الجبار البصرى ـــ نازك الملائكة ـــ ٣٥ .)

ـــ ولعل استعادة سريعة لمراحل حياة نازك توقفنا على مجموعة من الحقائق لها أهميتها في دخول البنية الفنية من بابها الواسع . ونستطيع أن نظفر بهذه

المراحل من كتاب الدكتور يوسف عز الدين : (شعراء العراق في القرن العشرين) حيث نجد سيرة حياة نازك بقلمها وفي كتاب الدكتور بدوى طبانة : (أدب المرأة العراقية) .. وفي مقدمة ديوان أم نزار الملائكة : (أنشودة المجد) — وفي رسالة ماجد أحمد السامرائي : (نازك الملائكة .. الموجة القلقة) ... وفي كتاب الدكتور جلال الخياط : (الشعر العراقي الحديث) ... وفي كتاب عبد الجبار داود البصرى : (نازك الملائكة — الشعر والنظرية) .

ولدت نازك في بغداد في ٢٣ آب ١٩٢٣ في عائلة (الملائكة) إحدى أسر بغداد الكبيرة ... في بيت توافرت فيه وسائل الحياة المرفهة ... والنعيم الوفير .. ووسائل المعرفة الثقافية من كتب وصحف في الأدب والشعر والعلوم ... وأقارب يقيمون للأدب والقراءة والكتابة والحوار العلمي والأدبي قيمة كبيرة حتى أن لعب الأولاد الكثيرين في ذلك البيت في الليالي المقمرة كان المنافسة الشعرية حيث كان جد نازك يجمعهم ويثير بينهم المنافسة على حفظ الشعر ويمنحهم الجوائز والحلوى . وبين يدينا ديوان شعر لوالدة نازك — أم نزار — بعنوان (أنشودة المجد) صدر عام ١٩٦٨ .

وقد كان أخوالها على قدر من التحصيل العلمي والثقافة العالية ... فكان خالها جميل الملائكة دكتورا ... وكان عبد الصاحب الملائكة شاعرا له ديوان شعر صدر سنة ١٩٦٣ بعنوان (إراده الحياة) .

وكان جدها لأمها الحاج محمد حسن كبة إماما في الفقه وشاعر القرن التاسع عشر في العراق .

وكان والدها صادق الملائكة أستاذا للغة العربية وكان ينظم الشعر .... وكان بيت هذه الأسرة ملتقى الأدباء والشعراء حتى من خارج العراق حيث كانت تعقد المجالس الأدبية والشعرية والمحاورات في شؤون الشعر والأدب .

في السنوات ١٩٢٩ حتى ١٩٣٦ كانت نازك قد أنهت مراحل التعليم الابتدائي والمتوسط .

وفي سنة ١٩٣٩ أنهت نازك تحصيلها الثانوى ...

دخلت دار المعلمين العالية ببغداد ـــ فرع اللغة العربية وتخرجت منها بليسانس اللغة العربية عام ١٩٤٤ بمترتبة الامتياز .

وحين كانت في دار المعلمين التحقت بمعهد الفنون الجميلة وأتقنت العزف على العود ... وحفظت مئات الأغانى ... واستغرقتها الدراسة في فرع العود ست سنوات حيث تخرجت سنة ١٩٤٩ ... وظل العود يصحبها تعزف عليه لنفسها ولم تظهر به أمام الجمهور إلا في أمريكا في حفلة أقامتها جامعة (وسكونسن) سنة ١٩٥٥ وكانت نازك طالبة فيها .

وحين كانت في دار المعلمين كذلك عكفت نازك على دراسة اللغة اللاتينية وواصلت الدراسة في هذه اللغة سنوات وسجلتها مادة من مواد الدراسة في جامعة (برنستون) في أمريكا ... وقد أظهرت اهتماما كبيرا بشعر (كاتولوس) اللاتيني .

في عام ١٩٤٩ اتجهت نحو دراسة اللغة الفرنسية مع شقيقها نزار واستمرت حتى دخلت المعهد العراقي للغة الفرنسية عام ١٩٥٣ وتمكنت من قراءة (موباسان وموليير ودودية) باللغة الفرنسية ...

في عام ١٩٥٠ دخلت دورة في المعهد الثقافي البريطاني ببغداد درست فيها الأدب الإنكليزي استعدادا لامتحان تقيمه جامعة كمبردج... وقد نجحت في هذا الامتحان في آخر العام ... ولم تتح لها الفرصة بعد ذلك لاتمام دراستها وتقديم الامتحان التالى له ... لأنها سافرت في نهاية العام الى الولايات المتحدة للدراسة في بعثة من مؤسسة (روكفلر الأمريكية) حيث اختارت لها أن تدرس في جامعة (برنستون) ولم تكن هذه الجامعة حينذاك تسمح للبنات الأمريكيات دخولها ... فكانت نازك الطالبة الأنثى الوحيدة فيها .. ودرست نازك في برنستون النقد الأدبي واتصلت بجهود (ريتشرد بلاكمور) و (ألن داونر) و (ديلمور شوارتز) و (ألن تيث) و (دوناستاوفر) وغيرهم في هذا السبيل .

في عام ١٩٥١ عادت من بعثتها .

في عام ١٩٥٣ سافرت مع والدتها الى لندن لإجراء عملية جراحية للوالدة التي توفيت أثناء العملية . مما أصاب نازك بهزة عصبية مرضت بعدها ولجأت إلى طبيب للأعصاب يعالجها من أثر الصدمة .

في عام ١٩٥٤ قبلت نازك في جامعة (وسكونسن) في موضوع الأدب المقارن وذهبت مبعوثة على حساب مديرية البعثات العراقية . فاطلعت على الأدبين الإنكليزي والفرنسي إلى جانب الألماني والإيطالي والروسي والهندي والصيني .

ومكثت سنتين في (وسكونسن) لتحصل على الماجستير في الأدب المقارن ... وقد سجلت مذكراتها الأدبية في هاتين السنتين ... ونشرت بعضا منها في جريدة (الأهرام) المصرية صيف عام ١٩٦٦ .

في عام ١٩٥٩ و ١٩٦٠ تركت العراق على أثر التغيرات التي أعقبت ثورة ١٤ تموز سنة ١٩٥٨ لتقيم في بيروت ... وحين هدأت الأوضاع عادت لتواصل العمل الذي انقطع معيدة في كلية التربية ببغداد ... وكانت قد عينت فيها عام ١٩٥٧ .

في عام ١٩٦٢ تزوجت من زميلها في التدريس بقسم اللغة العربية الدكتور (عبد الهادى محبوبة) .

في عام ١٩٦٤ عملت هي وزوجها في تأسيس جامعة البصرة حيث كان الدكتور عبد الهادى نائبا لرئيس جامعة بغداد ثم أصبح رئيسا لجامعة البصرة ... وبقيت نازك تعمل في تدريس اللغة العربية .. ثم انتخبت رئيسة لقسم اللغة العربية في كلية الآداب .

في سنة ١٩٦٥ ألقت في معهد البحوث والدراسات العربية التابع لجامعة الدول العربية بالقاهرة حينذاك مجموعة محاضرات عن (شعر على محمود طه) .

وأخيرا انتدبت هي وزوجها للتدريس في جامعة الكويت ... ومازالت هناك .

ولعلنا ــ حتى لا نتناقض مع منهجنا ــ نشير الى مجموعة من المؤشرات في مسيرة نازك الحياتية ذات تأثير كبير في مسيرتها الفنية .

من هذه الإشارات الدالة ... أن أسرة نازك ممتدة وذات جذور بعيدة ... عملت في التجارة ... وأثرت ثراء واسعا منذ القدم ... واتخذت بذلك لنفسها قوة مؤثرة في مجتمعها المحيط بها .. حتى إذا كانت الحروب العالمية والتغير في التركيب الاجتماعي وتفتت العائلات الكبيرة الى أسر صغيرة... قل الترابط .. وضعف النفوذ وظلت الأسر الكبيرة مشدودة الى الأيام الأولى وكثيرا ما تعلقت بالماضي حتى تصبح أسيرة هذا الماضي الذي كان يجلب لها النفوذ والسطوة والثراء .

التعليم في مثل هذه الأسر كان أيضا علامة وجاهة .. وملمح تميز ... وحلية وزينة تفاخر بها الأسر .. ومدار تسلية داخل تلك الأسوار التي يرفعونها من حولهم لتكون جدران حماية ومنعة ودليل جاه ... وكانت نساء مثل هذه الأسر تتحرك داخل هذه الأسوار كما تتحرك داخل الماضي وقيم الماضي وما يثيره الماضي من ذكريات العزة والنفوذ . وكانت المجالس الأدبية والشعرية وإثارة المناقشات حول الشعر والأدب داخل هذه الأسوار صورة من صور هذه المجالس المتنفذة ... فالدنيا تقبل علهم وتأتيهم من خارج هذه الأسوار ومن خارج البلاد وهم باقون في داخل قلاعهم ... ومن هنا يتأهبون تأهبا لاستقبال الثقافة والمعرفة والتحصيل العلمى والأدبي حتى يتمكنوا منها من حيث الإحاطة بها طلباً للتمييز والتحلى بمالا يتحلى به عامة الناس . وهي ثقافة يمتلىء بها الإناء ليفيض لا ليحدث تأثيرا وتغييرا في النفس وفي الآخرين وفي الواقع الاجتماعي المحيط إلا القليل القليل ... ولكنها ثقافة تسوغ لحاملها أن يقول وأن يدعم ما يقول بالدليل ... ولكنها لا تعين على خلق موقع وصدور مواقف وارسال زوايا رؤية جديدة .. واشعاع وعى وفكر اجتماعي فلسفي .

ان الثقافة الواسعة التي يظفرون بها دون غيرهم لأنهم متنفذون فلا تفلت أية فرصة من بين أصابعهم .. إن هذه الثقافة تجعلهم يعيشون في عالم خاص يبنونه لأنفسهم له أسواره العالية التي تصد الرياح .

وهذا التميز يخلق لدى هذه الفئة حساسية مفرطة لا تقبل عالم الناس وإنما تمضي بعيدا عن جمهور الناس ... إلا إذا أدخل عالم الناس نفسه كلها في عالم هذه الفئة .

وتستسلم هذه الفئة لعواطفها دون أن تجد لهذه العواطف كوابح أو توجيهاً نحو المواقف الإيجابية ... ودون أن تضبط مغالاتها أو الاندفاع المتطرف فيها ... وما أكثر ما تسلمها تلك العواطف المبالغ فيها إلى الأوهام والخوف والحزن والوحشة في أسوأ حالاتها ... وقد تنتهي بها الى الانكفاء على الذات والدوران حول النفس ... فإذا رفعت هذه الفئة رأسها فإنما لا تتجاوز « الوقوف والإطلالة من النافذة والتناول من بعيد » على حد قول الناقدة خالدة سعيد في كتابها : (البحث عن الجذور) بيروت سنة ١٩٦٠) .

وهذا المجتمع أو هذه الفئة في هذا المجتمع تنظر للإنسان نظرتين بميزانين مختلفين : نظرة للمرأة حينما يصدر عنها إبداع .. تتناوله بالتهويل والتصفيق دون اختبار دقيق ... ونظرة للرجل حين يصدر عنه إبداع ... فلا تقبل منه ما قبلته من المرأة ...

فالنظرة التقديرية للشاعرة جاءت من حيث هي امرأة وعدد الشواعر قليل .. ومن هنا لا نقيسها بالشاعر لأنه رجل وعدد الشعراء كثير ... مثل هذه النظرة مضللة في عملية التقويم .

ولسنا نشك في قيمة ما توافر لدى نازك من فرص التثقيف الذاتي وفرص التثقيف الأكاديمي ومعرفة اللغات المتعددة والآداب المختلفة الصادرة عن أم مبدعة متحضرة ومعرفة الموسيقى ... والغناء .. فكل هذا يجعلنا أمام ظاهرة متمكنة من وسائلها ومواد بنائها الفنى واطلاعها الواسع ... مما يجعلها تطل على آفاق المرأة .... وترى مظاهر السلبية لديها ومظاهر الإيجابية ... بحيث تدعو إلى تحريرها من الجمود والعقم من الناحية النظرية على أقل تقدير .. أما

حين يجيء الأمر للتطبيق العملي .. فإن الثغرة تتسع بين النظر والممارسة .

ولعل حساسية هذه الفئة المفرطة تضع أفرادها في حالة انهيار أمام أية كارثة فردية خاصة تلم بهم ... فليس هناك لديهم الاهتمام الكبير بالقضايا المصيرية لإنسان مجتمعهم ولهذا تراهم تهزهم الأحداث الخاصة التي تلم بهم ويهدهم القلق والفزع بحيث لا تقوى أجسامهم ونفوسهم على تحمل ما يقع لهم فيقعون فريسة الاضطرابات العصبية والصدمات النفسية .

وما أسهل ما يعوم أفراد هذه الفئة في شبر ماء ... ثم لا يلبثون أن يثوروا على ما دعوا إليه من دعوات لم يتبينوا أبعادها ولم يلامسوا أعماقها ولم يتريثوا ليروا مردودها ... فهم في عجلة دائمة من أمرهم لا يستقرون على حال ... مثل هذا القلق بسبب لهذه الفئة الدخول في مواقف متناقضة أو تبدو متناقضة على أقل تقدير .

« وما أكثر ما يختلط الأمر لدى هذه الفئة حين يتصل بالقيم القومية كالعروبة والقومية فلا يتضح الهدف ولا تلوح الغاية ... وتنقلب الغاية وسيلة والوسيلة غاية من غير تدبر ... فالعروبة والوحدة وقضايا الإنسان المصيرية في الحرية والديمقراطية وتقرير المصير واتخاذ المواقع وصنع القرارات .. كل أولئك لا يدرون أيها الغاية وأيها الوسيلة .. ولذلك تراهم يكادون يطيرون من الفرح لظاهرة تطفو على السطح من شكليات في الوحدة العربية وما شابهها حين يترامى عليها الملهوف المحروم المشوق المستهام . هذا الانهيار المدمر وهذه الدهشة المتزايدة ... كلها تنبع من رؤية مضببّة للأشياء من بعيد دون أن تكون في الخط الأمامي لترى الرؤية الواضحة ... وقد رضعت نازك من أمها مشاعر القومية .. وظلت هذه المشاعر غائمة رومانسية قائمة على ضعف الرؤية ... تطير فرحا لقيام الجامعة العربية وترى فيها بشائر وحدة .. فلا تتبين الخيوط البعيدة والأيدى الخفية والأسلاك الآثمة التى توجه وتعوق وترسم وتخطط لا من أجل تقدم الشعوب وتوحد جهودها وسيرها بل من أجل توريطها وتعويقها وشللها . وظل هاجس الوحدة لدى نازك لا يختلف في جوهره عن هاجس الوحدة لدى أمها .

وظلت نازك مشدودة للماضى وأيامه العذبة الجميلة ... « وما كان أكثر زوارنا في تلك الأيام العذبة الجميلة ... سنة ١٩٣٦ ... ومنذ هذا التاريخ انطلقت أمى تنظم الشعر وكنا حولها إذ ذاك سبعة أولاد ... أنا الكبرى بينهم وعمرى ثلاث عشرة سنة ... وكنت أحب الشعر وأنظمه .. ورحت أعرض على أمى منظوماتي فتبذل لى التوجيه والنقد وترعانى بالمحبة والتشجيع ... وقد شهد صباى ساعات طويلة من الجدل بين أبى وأمى حول كلمة في شعرها تؤثرها هي ويراها أبي قلقة فيقترح عليها استبدالها بسواها .. ولذلك كتب أبي على مجموعة شعر والدتي التي نسخها بخطة هذه الكلمات : (ديوان أم نزار الملائكة بقلم زوجها الكاتب) ..... وكنت في صباى أمازح أبي حول قوله (بقلم زوجها الكاتب) فنضحك جميعا .

وما أكثر ما كان أبي يحب شعر أمي ويفخر به . وكم من مرة سألها أن تقرأه بصوتها الخجول الواطىء أمام أصدقائنا من الأدباء والمدرسين الذين كان بيتنا عامرا بهم في تلك الأيام ... ومنهم الشاعر الدكتور محمد مهدى البصير ......

وكانت حياة أمي ثلة من العواطف لا تهدأ قط ... شديدة الحب لنا نحن أولادها .. كثيرة القلق علينا من أن يصيبنا شيء بحيث تصهر نفسها صهرا إذا ما تأخر أحدنا في المدرسة دقائق عن الموعد .... ولدينا اليوم (١٩٦٥) حقيبة ملأى بأوراق أمي فيها مئات القصائد بخطها الرديء ... وقد حاولت عدة مرات منذ وفاة أمي أن أجلس الى أبي ليملى على شيئا مما في تلك الأوراق فكان يقبل على ذلك في استعداد كامل شاعرا بما عليه من واجب إزاء الفقيدة وشعرها ولكن هذه المحاولات قد انتهت دائما الى الخيبة ... فما يكاد أبي يتناول في يده أوراق أمي ويرى خطها حتى تنحدر دموعه غزيرة حارة ثم يبكى بكاء مرا ينتهى إلى الصراخ ... ولذلك عدلت نهائيا عن هذه المحاولة وتركت الحقيقة مقفلة ... ولعل من اتمام الفائدة أن أقول إن حياة أبي قد انهارت بعد وفاة شريكة حياته ورفيقة عمره انهيارا كاملا فاعتزل الناس والدنيا في غرفته وغلب عليه التشاؤم المطلق ... وكانت الصفة الغالبة على أمي هي المثالية الأخلاقية فهي تبحث عن الكمال ... وتريدنا نحن أولادها أعلى صورة

ممكنة للخلق وعندما كبرت ودخلت الكلية أقبلت إقبالا شديد على نظم الشعر حتى سبقت أمي في كثرة القصائد . وقد كان ذلك سببا في تطور حياتنا الأدبية في المنزل ... ومن أحب الذكريات الى قلبي تلك الأوقات الكثيرة التي كنا نقضيها أنا وأمي في قرض الشعر المشترك ومعنا في الحالات كلها خالي جميل (الدكتور جميل الملائكة) . وكان ذلك أكثر ما يقع في أيام العطلة الصيفية فيحضر جميل مع الصباح ويقضي النهار لدينا فما نكاد ننتهى من الغداء حتى نجتمع ثلاثتنا في ركن بارد من المزل وفي يد كل منا قلم وأوراق .. ثم نأخذ بنظم قصائد مشتركة ... سنة ١٩٤١ ... ومهما يكن فإن الظهيرة كانت تنصرم وقد نظمنا ثلاث قصائد نقرأها على أبي وإخوتي عندما نجتمع لشرب الشاي عصرا ... وكان الملاحظ أن الأهل يميزون أساليبنا عندما نقرأ عليهم الأبيات فيحرزون أبيات أمي من أبيات جميل وأبياتي إلا في النادر ... ومن هذه القصائد ما اشتركنا في نظمه في خريف سنة ١٩٤٩ ... ويلاحظ أن القصيدة الثالثة على أسلوب الموشح وكنا اتفقنا فيما بيننا على خطة قوافيها فالتزمنا بها .

وفي عام ١٩٥٢ سافر أخي نزار الى الولايات المتحدة للدراسة ... وقد أثر هذا تأثيرا عنيفا في مشاعر أمي بسبب تعلقها بنزار .. تعيش في خوف دائم من أن يقع له شيء ... حتى خفنا عليها أن تمرض ... والواقع أن علامات المرض لاحت عليها فعلا ... وفي شباط عام ١٩٥٣ كانت نفسية أمي قد تدهورت .. وقد بدأت تسير الى الموت منذ تلك اللحظة فما مضت أربعة أشهر حتى كانت ترقد في قبرها الكئيب على قمة التل في ضواحى لندن ...

منذ يوم الثلاثاء ٣٠ حزيران ... وفي ٦ / ١٠ / ١٩٦٥ وأنا أكتب عنها ... بعد أربع عشرة سنة من وفاة أمي ... مازالت الذكرى تهزني هزا عنيفا كلما تذكرتها .. » (المقدمة التي كتبتها نازك لديوان أمها أم نزار ... بعنوان (أنشودة المجد ـــ شعر)

هذه الحساسية المفرطة تجعل التطلع للخروج من قلعة الأسوار ليس تطلعا سهلا .. حتى إذا اتيح الخروج عاد المرء يركض ثانيا إلى الدخول في القلعة خوفا وهلعا وطلبا للحماية .

إن رحلة نازك في الأزمنة ... الماضى ... والحاضر ... والمستقبل ... يجعلها رحلة لا تبرح الماضى إلا لتعود اليه .

فنازك في ظروفها الموضوعية من حيث وجودها في أسرة الملائكة . ومن حيث طبقتها ومن حيث ارتباطها وارتباط أسرتها بالتراث الماضي بكل مقوماته ومكوناته الثابتة ... ومن حيث ظروفها الاقتصادية الواسعة ... ومن حيث ارتباطاتها بالسلطة المتنفذة المتولية شؤون غيرها . ومن حيث ... ومن حيث ... نازك هذه مرتبطة ارتباطا جذريا وثيقا تلاحميا بالماضى بكل ما يحمله من قيود وأثقال وأسوار وحصار .. وهي حين تتهيأ للرحلة من الماضي إلى الحاضر ... وإلى المستقبل إنما هي رحلة العائدة الى الماضي لا رحلة التي تعتزم الإقامة في الحاضر المطل على المستقبل .

ثم إن الدخول في دائرة الذات ... وإدخال الدنيا كلها في هذه الدائرة ... يعين على التفرد بالدنيا وبالنفس في مكان ناء بعيد عن جلبة الحياة ... مما يمكن من التأمل على مهل ودعة .

لكن حينئذ تفقد الحياة وهجها وحرارتها ونبضها المتحرك وقدرتها على التفجر ..... ويصبح البحر بحيرة ... والنبع بركة ... والنهر المتدفق غديرا أو جدولا محصورا راكدا .

وحينئذ كذلك تتحول طبيعة البنية في القصيدة لتكون أقرب للوحدات الثابتة المتكررة سواء في ذلك أكانت الوحدة بيتا أم فقرة شعرية ... ويتكون بناء القصيدة في هذه الحال من وحدات تنمو بعضها فوق بعض أو تمتد امتدادا أو تتسع على القاعدة ذاتها والمساحة نفسها والمستوى إياه ... فتكون في معظمها بنية تراكمية .

أما النفس ذات الصلة الجدلية بالحياة التي تتحاور وتنتشر وتخترق ... فالبنية لديها بنية سيمفونية ... وكل وحدة أو حركة فيها تتفجر تفجرا وليس امتدادا تراكميا .. وتكون النقلة من حركة إلى حركة فجرا جديدا وأفقا أكثر اتساعا وضوءا وتجددا وموقعا متقدما عن موقع ... وانعطافات إلى الأمام وإلى الأعلى .

وحينذاك تكون البنية مركبة ذات وظائف حياتية وجمالية إبداعية متألقة .

ولقد قلناها غير مرة إننا حين ندخل البنية الفنية من الباب الواسع .. باب الحياة .. ثم ندخلها من الباب الضيق ... باب التشكيل الفنى وصياغة القصيدة .. ثم نلتقى على الحقائق ذاتها ... نكون مطمئنين الى أن مقاييسنا المنهجية صحيحة أمينة .

ولعلنا من أجل هذا أدركنا ما وصل إليه الدكتور إبراهم السامرائى في كتابه :
(لغة الشعر بين جيلين ــ دار الثقافة ــ بيروت) . حين عرض لنازك وشعر نازك ولغة نازك (ص ١٥٥ ــ ١٩٩) فقال :

« ... وهذا دليل واضح على أن شعر الشاعرة في مجموعتها الثانية لا يؤلف لونا جديدا مقيدا بفترة زمنية يختلف عن شعرها في المجموعة الأولى ... فتشعرها في المجموعتين يمت إلى زمن واحد متقارب الحلقات كما هو يحمل طابعا واحدا كما تحدثنا عن ذلك .. وأنت تقرأ المجموعة الثالثة ... قرارة الموجة ... فتعود بك الذكرى لقصائدها في المجموعة الثانية ... فالموضوعات متشابهة ... والروح الذي يسرى في مقطوعاتها في المجموعتين واحد ... كما أن لغتها محتفظة باطارها وشكلها .. وما أظن شيئا جديدا ــ يفجؤك وأنت ترى (أول الطريق) في المجموعة ... فتشعر أن (الشظايا والرماد) تعود ثانية أو قل حتى (عاشقة الليل) .. المجموعة الأولى ... قد عادت في شكل آخر .. فمازالت تلك الطبيعة بالريح والسراب والهضاب والمنحنى .. ومازلنا نرى (المساء الغريق الضياء) الذي استطلعناه في (عاشقة الليل) وهو محفوف بكل (مخيف مارد) ولا أريد أن أعود بك الى حديث (الافعوان) والغيلان الذي أشرنا إليه ... »

ولعلنا ندرك كذلك ما وصل إليه الباحث يوسف الصائغ ... في رسالته حول (الشعر الحرفي العراق) في الفترة التي تمتد بين نشأة هذا الشعر عام ١٩٤٧ وعام ١٩٥٨ الذي نشر في بغداد سنة ١٩٧٨ ... حين قال :

« .... فواضح ألا فروق تذكر بين محاولة (بدر) و (نازك) وبين المحاولات السابقة في مجال الجرأة على تنويع القافية والتفعيلات رغم أن مجمل هذه النماذج كانت لا تزال تشير بشكل ما الى طبيعة الموشح .

إن الشيء الذي يصح تأكيده هو أن رواد الشعر في العراق كانوا مسبوقين بعدد من المحاولات في هذا المجال ... قد تكون قليلة ... ولكن بعضها ليس بعيدا زمنيا ... فالنماذج التي قدمناها ل (سليم حيدر) وفؤاد الخشن) و(نيقولا فياض) تسبق بقليل تواريخ المحاولات الأولى (للسياب) و(نازك) ... فضلا عن محاولات (نسيب عريضة) و(خليل شيبوب) و(على أحمد باكثير) و(لويس عوض) و(محمد فريد أبو حديد) » .

ويمضى الأستاذ يوسف الصايغ ... فيقول :

« .... على أننا يجب أن نسجل لنازك سبقها الى تقديم تجربة الشعر الحر ... عبر مقدمتها التي كتبتها لمجموعة (شظايا ورماد) الذي صدر في صيف عام ١٩٤٩ ... ولعل سر الحماسة التي كتبت بها هذه المقدمة يعود للمنافسة مع (بدر شاكر السياب) ومع هذ فثمة ما ينبغي ملاحظته على المنهج الذي تضمنته مقدمة (نازك) :

إن أهم ما يلفت النظر أن الشاعرة طرحت تجربة الشعر من جانب شكلى فقط تناول بشكل أساس الوزن والقافية ، وربط ذلك ببعض المفاهيم الحديثة ... عن اللفظة والصوت . وعن الإيحاء والرمز ... والغموض ــ وإن هذه المفاهيم كانت تعبيرا عن تأثر الشاعرة بقراءاتها لنماذج الشعر الأجنبي ... وما نحسبها أنجزت كثيرا في هذا المجال لأن النماذج الأولى التي طرحتها للتحليل في هذا المجال ــ لولا جانب الصياغة ــ لا تفضل إن لم تكن دون مستوى عدد من النماذج العربية التي سبقتها سنوات في مجال التجديد .

لقد كان النقص عند نازك يتمثل بأنها لم تستوعب العيب الأساس في القصيدة العربية الذي لم يكن الوزن والقافية واللفظ هي وحدها المسؤولة عنه . لقد أثارت نازك قضية التجديد في مقدمتها دون أن يكون لها مفهوم متكامل

عن هذا التجديد الذي تريده . وكانت الحدود التي اقترحتها لا تكفل إحداث تغيير أساس في طبيعة القصيدة العربية بل تتحرك في مجال التهيئة لذلك . وللباحث أن يعزو ذلك إلى عوامل عديدة ... من أهمها أن (نازك) لم تكن تحمل نظرة متكاملة إلى الحياة تفسر بها على ضوئها الظواهر وتحللها وتقترح طرق تغييرها .. بل إنني لأزعم أنها لم تكن تنطوى على صورة واضحة لطبيعة العمل الشعرى كظاهرة حضارية ... ولا على وظيفة الشعر في الحضارة (ان الشعر عندها وسيلة وليس بغاية) ... بينما يقدم محمود أمين العالم آراء أكثر نضجا وتكاملا . مما احتوته مقدمة (شظايا ورماد) .. وربما كان ذلك ناجما عن أن (العالم) على عكس (نازك) يتبنى منهجا واضحا ... فهو أقرب الى فهم متكامل للعمل الشعرى ووظيفته الحضارية على الرغم من أنه اعتبر تحديد الشكل كفيلا بأن يوصل الى تطور في طبيعة الشعر العربي حيث نلتقى هنا بشكل ما مع (نازك) .. إن (العالم) حين ينص على أن قيمة الشعر هي بمقدار ما يأخذ من الحياة ويعطى لها ... فهو إنما يعبر عن فهم جدلى لمنطق الحضارة وقوانينها ... وبهذا يجعلنا نحس اختلافه عن (نازك) التي ترى أن الحياة لا قانون لها وأن الشعر لا قانون له يحركة على المستوى نفسه . وهو يتجه في مجال أوسع مما اتجهت خلاله (نازك) إلى آفاق التجديد ... حين ينص على فتح البيت الشعرى وجعله يفضى إلى الأبيات الأخرى إفضاء تركيبا وتصويرا . فهذه الدعوة أكثر من القول بالتلاعب بعدد التفعيلات لغرض تلافي الحشو . وهذا يشجع على الاعتقاد بأن تصور (العالم) عن عملية التجديد هذه كان أكثر تكاملا وأكثر ارتباطا بعملية التجديد كنظرة عامة . ص ٣٣ — ٣٦ » .

وفي الفصل الرابع الذي خصصه الباحث يوسف الصائغ من رسالته يعرض لتجربة نازك الملائكة في الحب فيقول ص ١١٦ — ١٢٠ :

« ... تقدم لنا تجربة نازك الملائكة في الحب فرصة لدراسة هذا الموضوع من زاوية جديدة ... وتنجم أهمية ذلك في رأينا أن دراستنا لتجربة الحب عند شاعرة (امرأة) يمكن أن تكمل الصورة النفسية التي كان يعانيها الشعراء

خلال سنوات الخمسينات ولا شك في أن قصائد نازك عن الحب هي قصائد صادقة ... على أننا لكي نتفهم جيدا طبيعة تجربة نازك ومن ثم قصائدها في هذا المجال يجب أن نتذكر أن الفتاة في العراق كانت محرومة اجتماعيا من حرية العلاقة العاطفية ... وهي لهذا غير مخيرة في كتمان ما تعانيه ... فإذا عبرت عن ذلك جهدت في أن تغلف تعبيرها ... فلا تصرح بل قد تلمح إليه وأنه حين تملك فتاة أن تعلن عن حبها بهذا القدر أو ذلك من الصراحة فإنها تحتاج في الواقع إلى قدر من الجرأة والثقة بالنفس ... وهذا ما احتملته نازك في قصائدها .. فعبرت بجرأة نسبية عن تجربتها — وكل ما تملكه من اعتذار امام المجتمع أنها شاعرة وأن الشعر خيال وكذب ... إنه لمن الواضح تماما أن أزمة الحاجة إلى الحب لدى الشاعرة لا بد أن تكون أعمق رغم أن الظروف كانت تهب الشاعرة قدرا من الثقة والحرية أكثر مما يتوفر لسواها من الفتيات . ولكن هذا الواقع كان لا يعنى أن الشاعرة ملكت حرية أن تحب وأن تمارس كفاءتها في علاقتها العاطفية بالقدر الذي تمارس فيه كفاءتها الفكرية وثقافتها وطاقتها الشعرية .. لقد كان عليها لهذا أن تنتظر الحبيب وأن تحلم به وتبحث عنه بين أحاسيس متناقضة من الرغبة والزهد ... من الأمل والخيبة .. من الثقة والتردد ... من الرضى والسخط ...

والحبيب والرجل حاضر في أغلب قصائد الشاعرة ... وإنها لتخاطبه وهي في دوامة من مشاعرها المتناقضة ... ومن خلال القصائد تبدو الشاعرة مقيدة الى ذكرياتها ... وهي ذكريات تجربة فاشلة مرت ... تعطى في نفس الشاعرة أرجاعا مختلفة ... إنها صراع بين الذات وصراع مع الحبيب ... وتظل الشاعرة مشدودة الى تناقض أحاسيسها ... فهي تكره ذكرياتها وتحبها ... وهذه الذكريات التي ترقد في الأعماق مشلولة ضائعة حيرى .. لها صدى جامد الوقع . وهي رؤى عابرة .. هي في واقع القصائد حضور دائم لا تنفك الشاعرة تلجأ إليها ... لا يغير من حاجتها الى مادتها ان الشاعرة لا تفتأ تشكو منها وتشجيها .

وهي مشدودة الى تناقض مشاعرها تجاه الحبيب : فهي إذ تؤكد عليه معنى الخيبة واللا جدوى لا تجد ازاء مشاعرها بأسا من أن تقدم للحبيب تحديها ....

إن الشاعرة إذ تتوجه بنداءاتها هذه الى الحبيب إنما تتوجه إلى نفسها وتتقاضاها التمرد والثورة عبثا ... وتتعب الشاعرة ... فيقودها التعب الى نوع من التأمل ... ويهبها الهرب الذهني بطريقة لا تخلو من دلالة نفسية ... وخلال هذا يكون الحلم والشوق هربا ذا لذة صوفية ... وقد تخضع الرغبة في الحلم إلى تعقيد الحاجة وتنسحق تحت ضغطها فيتحول الحلم إلى كابوس كما في قصيدتي (صلاة للأشباح) و (لعنة الزمن) ... وحين يغدو كل شيء مسحوقا تحت هذا النزوع المشلول لا يتبقى سوى التمرد بالأسئلة وتعكس قصيدة (النهر العاشق) نموذجا آخر للتعويض النفسي عن الحاجة إلى الرجل بشكل عام ... فإنه لما يلفت الانتباه مقدما الطريقة التي لوت بها الشاعرة موضوع الفيضان الذي عانى منه الناس عام ١٩٥٤ وكيفته لمشاعرها الشخصية تماما فعوض عن الانسياق مع ما انساق اليه أغلب الشعراء في تصوير ما صاحب و أعقب الفيضان من بؤس .. رأت الشاعرة في النهر (عاشقا) وأسبغت عليه المحبة والرضا والحنان ... وهي قضية تثير الانتباه للمرة الثانية ... لأنه أليس غريبا أن تجد الشاعرة في قسوة الفيضان وما يحدثه من تدمير حنانا وألفة ؟ ... أليس في ذلك إعجابا بالقسوة ومداراة للقوة واعجابا وافتتانا بها ؟ ... تجسد الشاعرة النهر على هيأة رجل عاشق .. وتقدم له خلال ذلك من الصفات ما يزيد من تجسيده ... فلهذا الرجل ذراعان مبسوطتان في لمعة الفجر ... وقدماه رطبتان ... وشفتاه تسكبان قبلا طينية .. ثم ترتبط هذه الصفات بمستلزمات أخرى أشد دلالة ... وواضح أن هذه الصور والمفردات مشحونه بدلالات نفسية قد لا يجانبنا التوفيق إذا ما رجعنا بها الى نوازع مكبوتة ... وتثير انتباه الدارس في قصائد الشاعرة رموز لا تخلو من دلالة نفسية ... إن لم يكن من دلالة جنسية ... لعل الشاعرة لم تكن تعيها أو تريدها ... إن أشد الرموز وضوحا عند نازك هما الأفعوان والسمكة ... ان الرمزين يتحققان عبر جو أشبه ما يكون بالحلم ... بل إنه الكابوس . في قصيدة (الأفعوان) يثير القارىء اختيارها (الأفعوان) بالذات وفي مقابله اختيارها (اللابرنث) ... وأن الأفعوان يتبع المرأة الى هذا (اللابرنث) الضرير الذي تلجأ اليه وهو عدو لجوج .. خفي عنيد ... صامد كصمود

النجوم ... كصمود الزمن ... وهو علو مخيف ... إن الشاعرة لا تدرى أين تهرب بعد أن ملت الدروب وسئمت المروج فالأفعوان يقتفى خطواتها .. فلا انعتاق من يديه على جبهتها الباردة وأهدابه الحاقدة ...

أما في قصيدة (لعنة الزمن) فتكون (السمكة) الرمز الرئيسي خلال جو كابوس قوامه النهر والأشباح والسيقان الصفر ... وهما اثنان هي والحبيب وقد أوشك الليل .. وإلى جانب ذلك يمكن ملاحظة رموز وألفاظ أخرى لا تفتأ تتكرر في القصائد .. من ذلك الجرح والفراغ والكأس والدم والجوع والظمأ .. على أن أكثر هذا الشعر كان يختنق بتجربة محدودة نفسية قوامها الإخفاق والشكوى بحيث لم تستطع أن تهب موضوع الحب شموله ... وتخرج به عن خصوصيته ... وبحيث كان يبدو أن قصيدة واحدة يمكن أن تغنى عن قصائد لفرط ما تميزت القصائد بالتكرار واللجاجة العاطفية ... »

وفي معالجته لقضية الوزن يقول يوسف الصائغ ص ١٣١ : « إن مما تجدر ملاحظته هو أن أكثر الشعراء الرواد إن لم يكن كلهم ظلوا لعدة سنوات متأثرين بنمطين من الموسيقى الشعرية ... أحدهما النمط التقليدي .. وثانيهما النمط الحر ... ولهذا وجدنا عدداً كبيرا من الشعراء الشباب يكتبون في وقت واحد قصائد تقليدية وأخرى حرة ومما يلفت الانتباه أن شاعرة مثل نازك الملائكة لم تنتج من القصائد الحرة خلال عدة سنوات سوى عدد ضئيل قياسا لقصائدها التقليدية ... كما أن عدداً كبيرا من القصائد الحرة التي كتبها الشعراء خلال الخمسينات كانت أقرب إلى النمط التقليدي منها الى النمط الحر . »

ولعله بسبب هذا حين أصدرت الشاعرة دواوينها الشعرية الثلاثة : الأول : « عاشقة الليل » سنة ١٩٤٧ بغداد ، والثاني : « شظايا ورماد » سنة ١٩٤٩ بغداد . والثالث : « قرارة الموجة » بيروت سنة ١٩٥٧ ... وأصدرت عام ١٩٦٢ « قضايا الشعر المعاصر » ... رأى الدارسون والنقاد أنها تصدر عن « عالمها الخاص الذي بنته بنفسها (كما يقول الدكتور جلال الخياط في كتابه : الشعر العراقي الحديث ص ١٥٩) ذى حدود ضيقة جدا قوامه اليأس والألم والعيش في ذكريات الماضى ، والوحدة التي لا تجد لها تفتحا الا في الصراحة

الشعرية ... وتكرر ألفاظ الغربة وخيبة الأمل ـــ والوحدة القاتلة واليأس المرير .. وهي تعيش في حلم أبدى دائم ... وتحرق البخور وتقيم الشعائر والطقوس لمقدم الحزن إلها صغيرا .. وتعيد معانى سبق إليها شعراء كثيرون كالمعرى والخيام وإيليا أبي ماضي . إن الشاعرة ذات حساسية مفرطة ... وهي رومانتيكية تبحث لها عن عوالم بعيدة لا ظل لها في الواقع قد ترتفع أحيانا إلى مستوى الأعراض النفسية غير المألوفة ... وقد عانت من الغربة ـــ وهي في وطنها وبين أهلها ـــ كثيرا .. حتى عشقت الحزن . (وعاشت في غربة . الآخرون حولها أغراب . العالم حولها غريب . في سائر القصائد تمر بها وحيدة تغنى مشاعرها فقط) على حد قول خالدة سعيد في (البحث عن الجذور) . كما التقط ذلك منها الدكتور جلال الخياط . والشاعرة اذن تحيا مشكلتين : الغربة هذه التجربة التي تعقدت حتى غدت مشكلة .. والقلق والبحث عن الجديد النابعين من الملل والرغبة في الحياة ولا من جديد : فلتلذ الشاعرة بالخيال البعيد عله ينقذها من السأم .. ولتشيّد (يوتوبيا) في كل يوم . وهذه اليوتوبيا كما تشرحها الشاعرة :

(كلمة اغريقية معناها : لا مكان . استعملتها للدلالة على مدينة شعرية خيالية لا وجود لها إلا في أحلامي) .

ويمضى الدكتور في اقتباس رأى خالدة سعيد : (ونتيجة لهذه الغربة والملل لاذت الشاعرة بعالمها الخاص) .

وظلت تدور وتدور في ذلك العالم الخاص معبرة عن الحرمان واليأس ... ويلتقى في ذلك مع مارون عبود في كتابه (على الطائر) وكتابه (مجددون ومجترون) حين يقول : (فلتنزع الشاعرة نظارتها السوداء لترى بهجة الكون فقد كاد يكون موضوعها واحدا . إن المائدة ذات اللون الواحد لا تشبع النهم . وهي خنساء جديدة ... ولكنها مثقفة تطلع علينا في القرن العشرين بديوان شعر يدور حول موضوع واحد ... الحزن والكآبة .)

شعر نازك إذن في معظمة تجربة تكرر نفسها لأنها شكت وبكت وتأوهت ولم يتطور الحزن عندها الى أشكال فنية مبدعة ... بل حصرت نفسها في قوقعة

الدموع ولا شيء غير الدموع كنائحة على ميت موهوم في مأتم دائم .

(ويلتقى الدكتور مع خالدة سعيد) في أن انكفاء نازك على نفسها رفض للحياة بشكلها القائم لكنه رفض ليس فيه مواجهة للمشكلة بل ابتعاد عنها ... وفي نهاية المطاف تحولت الشاعرة الى ما يشبه الإحساس بحب النفس ... فأحبت نفسها بعد أن عجزت أن تحب أو تحب .. حتى عندما تغنى خارج نفسها بشكل موضوعى يبدو إحساسها إطلالة من النافذة لأنه يأتى وصفيا يلم بالموضوع من بعيد كما يبدو في قصيدة النائمة في الشارع ... على حد تعبير خالدة سعيد ...

ولئن اختلف أسلوب الزهاوى واشعاره عن أسلوب الشاعرة في معالجة قضايا المرأة حيث يكتفى بأفعال الأمر والنصائح والإرشادات المباشرة بينما الشاعرة تعرض المشاكل بأسلوب حزين يصور المأساة ويثير النقمة في نفس القارىء ضد هذه العادات ... مع ذلك فمازالت الشاعرة تكرر تجربة الحزن في قصائدها ولم تحاول أن ترود مجالات أخرى ولم تتطور تجربة الحزن عندها بل بقيت جامدة تدور في إطار محدود ... ولعل مفهومها للشعر خاطىء من البداية ... ولعل هذا المفهوم هو الذي جعلها تعيش في عالم خاص ضيق لم تبارحه ... فالشعر عندها ... كما تقول هي نفسها ... وسيلة وليس بغاية ... وسيلة للتعبير عن حزنها حتى إذا تخلصت من هذا الحزن لم يبق للشعر معنى ... فالشاعرة لم تكن مخلصة لفنها ولم تهدف إلى نظم الشعر لتبدع لنا نماذج شعرية خالدة .. إنما اتخذت من الشعر واسطة للتنفيس عن أحزانها ... ولقد أصبحت الشاعرة قليلة النظم في الأعوام الأخيرة (سنة ١٩٧٠) . كان الشعر عند نازك أشبه بالخمرة للمحزون يد من عليها لينسى آلامه حتى إذا تخلص من تلك الآلام لم يعد بحاجة إليها ... وقد يصبح شربه عادة ليس غير ... »

ولعل الدكتور جلال الخياط قد أحس بقسوته في الحكم على شعر نازك فجعل ينقل ما قيل الى جانبها فنقل قولة الدكتور احسان عباس فيها من أنها كانت أجرأ المعاصرين من الشعراء على الخروج بالشعر عن شكله القديم ... كما

ينقل قولة الدكتورة عائشة عبد الرحمن .. إن الشاعرة نازك قد أدخلت قيما جديدة على الأدب العربي ...

وبعد أن قال إنها قليلة النظم في الأعوام الأخيرة عاد يقول في الهامش إنها قد صدر لها مؤخرا ديوان جديد ... لعله يعنى ديوانها « شجرة القمر » الذي صدر عن دار العلم للملايين .. بيروت سنة ١٩٦٨ ... والذي ألحقت به ديوانها التالى : « مأساة الحياة وأغنية للإنسان » عن دار العودة ــ بيروت سنة ــ ١٩٧٠ .

ثم عاد يشير إلى أنها هاجمت الشعراء الجدد لأنها فشلت في أن تكون رائدة لهم وحاولت أن تستدرج أولئك الشعراء الى اتباع ما جاء في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » . الذي قال فيه محمد النويهي : .... لما وقفت عن انتاج الشعر الجديد ولم تستمر في تنميته خطوات هامة ... لم ترد لزملائها أن يستمروا في محاولات التنمية وحاولت أن تفرض عليهم من القواعد ما يلزمهم بالثبات على ما وصل جهدها الشخصي ويحرم عليهم أن يزيدوا عليه انطلاقا ... واحتجت لمحاولتها هذه بحجج غريبة لو طبقناها لرفضنا جهدها نفسه ... منها أن الأذن العربية تنفر من تلك التشكيلات الجديدة التي جاء بها غيرها من الشعراء الجدد ... بل حاولت أن تكون في بعض قواعدها أكثر تضييقا من الخليل بن أحمد نفسه ... ومضت تكيل لزملائها متعدد الاتهامات ... من ضعف الحاسة الموسيقية والإهمال وعدم الانتباه والجهل بالعروض أو عدم إتقان دراسته وقلة الاطلاع على التراث الشعري السليم ... إلى آخر مارمتهم به . (مجلة الآداب عدد ٣ سنة ١٩٦٦)

لعلنا أشرنا من قبل إلى أن نازك لم يبلغ بها الحزن الذي اشتمل عليها في دواوينها التي صدرت في السنوات قبل ١٩٧٠ والتي امتدت مالا يقل عن ربع قرن من الزمان .. لم يبلغ بها الحزن حدا يتحول فيه إلى جدلية بحيث يفجر الحزن غضبا ويفجر الغضب تخطيطاً للتغيير انطلاقا من الوعى المتوحد بالجماعة القادرة على الاشتغال بإرادة التغيير الى أفضل وأنبل وأعدل من زاوية الرؤية المطلّة على مجالات التوعية والتعبئة والتخطيط في ظل فكر يقظ يرصد حركة

التاريخ ويخترقها برمح الفن الذي يرصد كذلك حركة التعبير الفني ويخترقها . هذه الجدلية لم نظفر بها ... ولذلك لم نظفر بإرادة مشتعلة قادرة متمكنة ... تتجاوز جدران هذا الحزن ... إلى خلق النقيض .. وإنما هي طفرات وفورات لا ينتظمها منهج حياتي فكري اجتماعي يجعلها تنتقل من موقع الى موقع متقدم .

في التقدمة التي كتبتها نازك لمجموعتها :
(الصلاة والثورة) الصادرة عن دار العلم للملايين ـــ بيروت ١٩٧٨ تقول : إن هذه المجموعة هي أول قصائد أنظمها بعد انقطاع عن الشعر استمر ثلاث سنوات من ١٩٦٩ الى أواخر ١٩٧٢ وكنت خلال هذه الفترة لا أشعر بدافع يزج بي في دروب القصيدة ... وفجأة تفجر الشعر في نفسي .. وقد اكتملت لي هذه المجموعة من قصائد سنة واحدة هي ١٩٧٣ باستثناء (قبة الصخرة) في ١٢ / ١١ / ١٩٧٢ ... كذلك تجمعت لدى مجموعة شعرية ثانية من قصائد ١٩٧٤ وسيكون عنوانها « يغير ألوانه البحر » ... وبدأت الآن مجموعة ثالثة من قصائد ١٩٧٥ وآمل أن أقدم هذه المجموعات للطبع بحسب تسلسلها الزمنى ... ولسوف يجد القارىء أن كل قصائد هذه المجموعة شعر حر عدا قصيدة واحدة يتيمة هي (الخروج من المتاهة) فهي من شعر الشطرين الخليلي ... وسيلاحظ القارىء أن قصيدتين في هذه المجموعة ـــ هما (الملكة والبستان) و (سبت التحرير) ـــ غريبتان في شكلهما العروضي .. والحقيقة أنهما كلتيهما (بند) وليستا من الشعر الحر ... ولعله لم يحاول شاعر قبلي أن يحول البند الى شعر خالص يخرج عن إطار الشعر الإخواني ورتابة موضوعاته وجمود صوره وتقليدية أفكاره . »

فنازك قلقة تحس أنها إنسانة جديدة في عام ١٩٧٤ ... حلت محل الشاعرة القديمة في نفسها ... وما أظن أنها كذلك ... فهي مازالت نازك الأولى ولكن في أشكال خارجية متجددة في الظاهر ثابتة على حال من حيث الموقع والمواقف وزوايا الرؤية ودرجة الوعى « والاستجابة لقضايا العصر وطرقه في الرؤية والتفكير والتعبير والتذوق ... » فالشكل أخذ عليها كل الدروب وشغلها في جميع مراحل حياتها الشعرية ... فهناك الكثير من حالات الانفصام ..

« انفصام الشكل عن المضمون » في جميع دواوينها ... وهي ثمرة « لحالات الانقطاع بين الشاعر والحياة » .

صحيح إن ثقافة نازك واسعة مكنتها من استخدام « مختلف أدوات التعبير المعاصرة مثل الرمز .. والأسطورة ... والحلم ... والفكر ... والحوار .. وما إلى ذلك » .. لكنه كان استخداما في الواجهات وفي البنية الخارجية ... ولم يدخل في صميم الإيقاع الداخلي .

لقد عايشت نازك الواقع الحديث ... ولكنها لم تحدد موقفا معينا من العالم تترابط به ومواقع الناس الماضين معها في حركة السير التاريخي باتجاهه المتقدم .

ولقد أولت كل عنايتها الى التشكيلات المستنبطة من الوزن ...

لم تكن نازك بنت الفريق ... وانما كانت تحب التفرد والتميز والموقف الذاتي .. فحين عرضت لعروض الشعر الحر أرادته وساما وحلية وزينة تنفرد به ... وأصرت على أن تظهره ثمرة لتجربتها الذاتية .

« وحللت عروضيا ما ارتكبته هي من هفوات خارجيةعلى العروض القديم وحرمت ما تعارف عليه شعراء كثيرون وقيدتهم بما يريده ذوقها العروضى والشعرى . وبعد أن أصبحت تجربتها تسير نحو النهاية واستسلمت نازك الإنسانة للواقع أصبحت تسير وفق قانونه ورحلت عنها الثورة والتمرد مع ذهاب شبابها ... أصبحت نازك تشتاق الى الوزن الواحد وكشفت ووضحت الأخطاء التى وقع بها الشعر الحر حسب تصورها ... إن نازك في الفترة الأخيرة أصبحت تشعر أنها في قفص الاتهام لتدافع عن نفسها بحرارة أصبحت تقول : (ولا أذكر أنني اقتصرت على الشعر الحر في أية فترة من حياتي .. وسبب هذا أننى أولا أحب الشعر العربي ولا أطيق أن يبتعد عصرنا عن أوزانه العذبة الجميلة ، ثم إن الشعر الحر يملك عيوبا واضحة أبرزها الرتابة والتدفق والمدى المحدود .) « (ماجد السامرائي : نازك الملائكة ... الموجة القلقة .)

لقد تحدثت نازك عن اهتمامها الكبير بالقافية ... ولكن هذه القافية لدى نازك كتشكيلاتها المتنوعة في الوزن ... لم تتمكن من نقل قصيدتها الى دائرة

الحداثة .

« لقد كانت القصيدة الجديدة حاجة طبيعية لا من أجل تغيير نمطية الإيقاع وتغيير نمطية القافية بل تغيير في جوهر القصيدة العربية .. في بنائها .. في فكرها .. في موقفها الداخلي .. هذه هي بالأساس الحاجة التي قادت الى تغير القصيدة العربية وتغير بنائها وصورها الفنية وصور العالم فيها ...» (الدكتور عبد العزيز المقالح : قضايا أدبية ـــ أزمة القصيدة الجديدة . حيث يورد رأى الدكتور حسين مروة في هذا الصدد .)

ولعل هذا التنقل الذى تأرجحت في أرجوحته نازك كان ثمرة للتأرجح في حياتها بين الحاضر والماضي .

ولذلك كم كانت تشعر نازك بالفرح الغامر حين تخرج من مغامراتها التشكيلية بشكل جديد » ... لأن إضافة وزن جديد الى أوزان الشعر الحر سيوسع مدى هذا الشعر .. والحقيقة أنني لا أدعو أي شاعر الى استعمال الوزن الأول المختل .. وهو ابتكار منى ولم يستعمله الشعراء قبلى بحيث تكون أمامي نماذج وأكون مجهزة بتجارب » .

جاء هذا في تقدمتها لمجموعتها الشعرية : يغير ألوانه البحر ـــ بغداد ١٩٧٧ والتي كتبتها في الكويت ٩ / ٦ / ١٩٧٦ .

وكم كنت أود التخلص من أثر الدارسين الذين سبقوني ومن أحكامهم ... وكم مضيت الى دواوين نازك أقرؤها وأستوعبها وأحاورها لعلى أتخلص من الحكم بأنها في قصائدها لم تخرج عن قواعد التشكيل التقليدي للقصيدة فيما كان حرا وفيما لم يكن حرا ... وأنها مضت في بنية القصيدة على شكل معمار تراكمى .. فسيفسائى ... مفروش على وجه الأرض يتسع ولكن لا يمتد .. يتراكم ولكن لا يخترق... يتوزع ولكن لا يضبطه إيقاع داخلي يمضى به من موقع متقدم إلى موقع أكثر تقدما ... ولذلك عدت التقى مع الأخ الباحث (يوسف الصائغ) وأوافقه حين قدم نموذجا لهذا النوع من المعمار الشعرى قصيدة (يوتوبيا في الجبال) من مجموعة « شظايا ورماد » فقال :

« ... فالشاعرة تتابع خواطرها إزاء عين الماء المثلجة المتحدرة بين صخور سرسنك الملونة ... فهي تناشد هذه العيون أن تتفجر وتشيد يوتوبيا .. ثم أن تسجل مأساة هذى الحياة . والقصيدة تستند الى مرتكزين هما : « تفجري ياعيون .. يا مياه وشيدى يوتوبيا في الجبال) . والشاعرة تعتمد التفريع شأنها شأن كل قصائد الخاطرة .. وواضح أن الشاعرة كانت تستطيع أن تختم قصيدتها عند أي تفريع من هذه التفريعات .. وأن تستبدل الخاتمة التي اختارتها دون أن تتأثر القصيدة » .

إن الحداثة لدى نازك تأتى من التشكيل لا من جوهر القصيدة في بنائها وفي فكرها وفي موقفها الداخلي .. فهي ترى أن بحر الخفيف أكثر ملاءمة للمطولات ... إذ يسمح بالعبارة الطويلة على صورة تريح الشاعر الحديث ... ثم تقول :

« ... ولا يخفى أننا إنما دعونا الى الشعر الحر لتمكن الشاعر العربي من إيراد جمل طويلة دون تقطع .»

إن تكرار التفاعيل دون التقيد بعدد معين .. وإباحة الزحاف المباح في العروض الخليلي ... وعدم الالتزام بوحدة العروض أو الضرب بحيث تكون تارة (فاعلان) وتارة أخرى (فاعلن) ... والخروج على وحدة الروى ... وعلى وحدة التشكيلة كما في الموشح وما الى ذلك من تحرر جزئي في دوائر الوزن والقافية أو من تحرر أوسع ... كل أولئك لا يشكل مفهوم الحداثة في بنية القصيدة التي أشرنا إليها بصورة غير مباشرة في المنهج والمدخل في أول هذا البحث .

ولعلنا في كل هذا لا نبتعد كثيرا عن مجال الرأى الذي تورده الشاعرة في مقدمات مجموعاتها المختلفة . حيث تقرر أن « مأساة الحياة » كانت صورة واضحة من اتجاهات الرومانسية التي غلبتها في سن العشرين وما تلت من سنوات ... حين كان من مشاعرها إذ ذاك التشاؤم والخوف من الموت وهما مفتاح هذه الصورة الأولى المطولة : صورة سنة ١٩٤٥ ... وحين أصدرت مجموعتها « شظايا ورماد » عام ١٩٤٩ دعت فيها إلى الشعر الحر .

وفي عام ١٩٥٠ تقول شاعرتنا إن أسلوبها الشعرى قد تطور تطورا كبيرا عما كان أيام نظمها للمطولة ... فأصبحت مواردها الأدبية أغزر ... وأسلوبها أكثر صورا .. وثقافتها : أغنى . فلم تعد راضية عن (مأساة الحياة) ولذلك قررت أن تعيد نظمها بأسلوب جديد ... فكانت صورتها الثانية . وعندما مضت في نظمها لاحظت أنها ـــ رغم وحدة الموضوع ـــ قد أصبحت قصيدة ثانية تختلف كل لفظة منها عن (مأساة الحياة) فرأت أن تهبها عنوانا جديدا خاصة وأنها بدأت تنظر الى الحياة بمنظار جديد فيه مسحة من تفاؤل ... على حد قولها .. بحيث لا تحتمل أن تستبقى العنوان القديم ... ولذلك سمتها (أغنية للإنسان) . وقد مضت فى نظمها حتى بلغت أبياتها (٥٨٦) بيتا من الوزن الخفيف نفسه . وعند هذا بدأت تشعر بالضيق .. فقد لاحظت أنها مقيدة بالنسخة الأولى ما دامت تعيد نظمها فليس في وسعها أن تخرج عن الإطار العام للقصيدة الأولى . وكان عليها في (أغنية للإنسان) أن تبحث عن السعادة فلا تعثر عليها . بينما كانت قد بدأت ـــ فيما تقول ـــ تدرك أن السعادة ممكنة ولو إلى مدى محدود فكيف توفق بين الموضوع القديم وآرائها الجديدة ؟ . واستعصى عليها الحل وقالت لنفسها إنها لا تستطيع مواصلة القصيدة ولا بد لها من تركها . وكان ذلك .. إذ توقفت عن النظم وتركت القصيدتين خمسة عشر عاما : من سنة ١٩٥٠ الى ١٩٦٥ .. وقد كانت خلال هذه السنوات تشعر بالضيق كلما تذكرتها لأن (مأساة الحياة) كانت أجمل شعرها في مرحلتها الأولى كما تقول .. وهي مرحلة (عاشقة الليل) وكانت نسخة سنة ١٩٥٠ أجمل شعرها في مرحلتها الثانية . ولذلك عز عليها أن تبقى محجوبة عن القراء ... لكنها لاحظت أن أسلوبها الشعري قد تطور وتغير ما بين سنة ١٩٥٠ و سنة ١٩٦٥ ... فلو أتمت (أغنية للإنسان) لظهر عليها فارق الأسلوب . وبقيت حائرة ماذا تصنع. ثم قررت أن تنشر (مأساة الحياة) كما هي دون تعديل . وجلست ذات صباح تنسخها معدلة كلمة هنا وشطرا هناك دون أن تعيد نظمها كما صنعت سنة ١٩٥٠ . ولكنها ما كادت تمضى صفحات حتى بدأت التغييرات تتسع وتشمل كثيرا من الأبيات . وبعد يومين وجدت نفسها تغير القصيدة القديمة تغييرا كاملا دون أن تستبقى من المطولة الأولى

لفظة واحدة . وهكذا ولدت الصورة الثالثة من القصيدة عام ١٩٦٥ .

وتمضى تقول : « ولسوف يلوح للقارىء أنني أقرب الى التفاؤل في هذه القصيدة . والواقع أن آرائي المتشائمة كانت قد زالت جميعا وحل محلها الإيمان بالله والاطمئنان إلى الحياة . ولذلك راح جو مأساة الحياة يتبدد تدريجيا ، وقررت أن تجد الشاعرة (تقول ذلك عن نفسها) السعادة في هذه القصيدة. وعندما بلغت ستمائة بيت أو يزيد شغلتني الحياة بأعمال وظروف معقدة فاضطررت إلى ترك المطولة والانصراف الى مشاغلى . ومنذ ذلك لم أعد الى المطولة .

واليوم إذ أقدم الصور الثلاث الى المطبعة أحس أنني أقدم عملا أدبيا متكاملا .. وهذه المطولة بصورها الثلاث تدل على خط التطور في شعرى ما بين السنوات العشرين من سنة ١٩٤٥ الى ١٩٦٥ » .

وتمضى نازك فتقول :

« ... وأود هنا أن أقتبس نماذج من موضوع واحد من القصائد الثلاث ليرى القارى اتجاه التطور في شعرى عبر عشرين عاما : ورد في (مأساة الحياة) عام ١٩٤٥ في موضوع البحث عن السعادة عند سكان الأديرة :

حدثونى عنكم فقالوا حياة من نعيم وأنفس من نقاء
عجبا أين ما يقولون؟ مالى لا أرى غير حيرة الأشقياء

أما في نسخة ١٩٥٠ فهذه هي الصورة التي صورت بها مشاعر الرهبان ومملكتهم التي تقوم على الكبت والحرمان :

شيدوها من كل لفتة شوق في العيون الحبيسة المحرومه
....
وتمنوا ألا تمر بها ريـ ـح عبيرية الصدى والنشيد

أما في نسخة عام ١٩٦٥ فقد تحولت هذه المعانى الى الصيغة التالية :

عجبا أين ما سمعت هنا شو ق ونار وأعين مفتونه
وهوى قيدوه عطشان محرو ما فأين السلام أين السكينه

ولكن الذي يلاحظ أن نسخة عام ١٩٦٥ قد لمحت تلميحا واضحا الى أن

هذه الشاعرة لا تنظر بعيدا ولا عميقا وهي تبحث عن السعادة (وهذا قول نازك في نازك) وإنما هي متشائمة لأن نظراتها تقع فوق السطحو ولا تغوص عميقا وراء المظاهر الخادعة ... وهذا التطور في النظرة هو التمهيد لفكرة عثور الشاعرة على السعادة في ختام القصيدة . وقد يتساءل متسائل : لماذا بقيت متمسكة بالبحر الخفيف في القصائد الثلاث دون أن أخرج عنه إلى بحور أخرى . وجواب هذا أنني رأيت هذا البحر أكثر ملاءمة للمطولات فهو يسمح بالعبارة الطويلة على صورة تريح الشاعر الحديث ، ولا يخفى أننا إنما دعونا إلى الشعر الحر لتمكن الشاعر العربي من إيراد جمل طويلة دون تقطع .»
(بحمدون في ١١ / ٨ / ١٩٧٠ نازك الملائكة) .

ونحن لا نجد تغيرا في الموقع من الحياة ... ولا في المواقف ... ولا في زاوية الرؤية .. ولا في الفكر الاجتماعي ... ولا في درجة الوعى .. ولا حتى في العلاقات اللغوية والصور والتراكيب ... في هذه المراحل الثلاث ... وإنما هي تنويع في التشكيل الشعري .. وتفريع في الصور الشعرية ... وتغيير لا يمس الجوهر ... فالتفاؤل الشكلى الذي تشير إليه لم يغير من حقيقة المأساة .. ولم تتحول الأغنية للإنسان إلا إلى لحن ذي إيقاع داخلي ذاتي فردي حزين :

أطفىء الضوء أيها الشاعـر المتـ ـعب وارحـــم فؤادك الموجوعـــا

....

فلمـاذا أراه كالطيـــف ذبــــلا ن طوتـــه انطفــاءة وسكـــون

....

ويـرى الزهـر ذابـلا بعـد أن كا ن يذيـع الشذى ظلالا نديـــه
فيرى قصة الذبـــول وتـــــذوى في منـــاه أسطـــورة الأبديـــه
(نازك ١٩٦٥)

إن عكوف نازك على تشكيل القضية الواحدة في عدة صور على مر السنين مكنها من الدربة والقدرة والاتقان على إقامة أشكال متعددة للموضوع عينه . وهي دربة يشهد لها بها كل متتبع لمسيرتها الشعرية . ولعل الحوار الذي كتبته عام ١٩٥٧ لتجعله مقدمة للطبعة الأولى من (قرارة الموجة) .. حين حاولت فيه أن

تشخص تطورها النفسي بين الفترة التي نظمت فيها هذا الشعر (١٩٤٧ ــ ١٩٥٣) والفترة التي كانت تمر بها عام ١٩٥٧ حينما كانت تنظم قصائد ديوانها الرابع (شجرة القمر) ... لعل في إيراد أطراف من هذا الحوار ما يؤكد هذا الذي نذهب إليه . وتقول نازك في هذا الصدد .. أي صدد الفروق الزمنية التي تقوم بين شخصيتها الفكرية في (قرارة الموجة) . وشخصيتها الجديدة عام ١٩٥٧ .

« ... ولذلك سميت بطلة قرارة الموجة بـ (الأولى) وبطلة عام ١٩٥٧ بـ (الثانية) فشخصت الفروق بين ذهنيهما ...... »

ونشرت الحوار سنة (١٩٦٧) لما يلقيه من أضواء كاشفة على هذا الشعر :

الأولـــــى: إنى أحب أن أحدثهم عن (الموجة) ... عن النقطة العليا التي أسميها القمة والنقطة السفلى أو (القرارة) . القمة التي تصلها الموجة وماؤها مندفع إلى أعلى ، والقرارة التي تصل اليها حين تستجم حركة الاندفاع المتوتر .

..... القمة ؟ لا شيء على القمة إطلاقا إني أكتب قصائد باردة حين أبلغها . وما القمة بعد ؟ إنها بداية الانحدار . أما القرارة فليست إلا الاستجمام الذي ينطوى على بذرة التحفز إلى الانبثاق الحار والصعود الى القمة التالية .

الثانيـــــة: سيقولون حين يسمعونك : ما قيمة الصعود إن كانت القمة نفسها باردة ؟

الأولى: مهما يكن فإن عنواني (قرارة الموجة) متفائل .

الثانيـــــة: هكذا كنت تقولين عن (شظايا ورماد) إن لم أخطىء .

إني أحب أن أغير عنوان الديوان من (قرارة الموجة) الى (طريق العودة) فما رأيك ؟

الأولى: .... لماذا نعود؟ إن طريق الرواح مملوء بالحياة والجمال دائما ... وما نكاد نقرر الرجوع حتى يركد كل شيء ... وتلوح الأشياء جامدة مملة طريق الرواح يعرض علينا الأشياء أول مرة فنراها بلهفة تخفى ما

فيها من معايب ... بينما يقدمها لنا طريق العودة وقد فقدت جدتها .

الثانيـــــة: وا أسفاه . أنت إذن تؤمنين أن آمالنا هي دائما أجمل من تحققها ، أترى الكأس أعذب حين لا نملكها ؟ . أتصبح بلا طعم إذا نحن بلغناها وتناولناها ؟

الأولى: (مازالت تحلم) . تماما . أنت تلخصين فكرتي التي جاءت في قصيدة (وجوه ومرايا) في (شظايا ورماد) حيث قلت :

كيف حين استلمت كأسي أرسلـ ـت دموعي ولم يفدني ارتواء

الثانيـــــة: .... إنك يا صديقتي لا تقوين على التحديق في الأشياء ... تحاولين أن تهربي من التحديق في الأشياء ....

وتؤثرين أن تستبقى على عينيك غشاوة تحجب عنك كل شيء . إنك تكرهين أن تبلغي القمة لئلا يلوح لك المنحدر . وتمقتين أن تصلي إلى نهاية الطريق لئلا تضطرى الى الرجوع .... إنك بكلمة واحدة لا تحبين الوصول إلى أي مكان ... أنت لا تحبين الوصول والتحقق . وقد أخافك وجهك في المرآة حين وصلت .. لأن ظل القمة كان منعكسا عليه ... فحطمت المرآة التي كنت تبحثين فيها عما سميته (ذاتك التي لا تلمس) ... مهما يكن .. لقد ألقيت بالمرآة على الأرض وحطمتها لتهربي من القمة التي تخيفك : الوصول .. إنك تبتدعين الأساليب لكي تغيري أي طريق تسيرين فيه . إن الزمن يدحرك في كل مناسبة ...

الأولى: (تنتفض في شبه خوف) الزمن؟

الثانيـــــة: انظري كيف أفزعتك الكلمة؟

الأولى: إني لا أخاف الزمن . إني أسأمه وحسب .

ولعلي أتعب من مصاحبة أفكاري .

الثانيـــــة: إن (قرارة الموجة أفصح منك في الحديث وأكثر صراحة . انظري إلى قصيدة (لعنة الزمن) إنك ترمزين للزمن (بالسمكة) الميتة التي كانت طافية على سطح النهر ذات غروب خلال نصف ساعة متأملة قضاها الصديقان اللذان تتناول القصيدة قصتهما .

..... تدخلت فوضعت السمكة الميتة في الطريق : ..... أي
طريق يحمينا من هذا المخلوق
لنعد . فالدرب يضيق يضيق
والظلمة محكمة الاغلاق .

....

انتصرت السمكة التي مضت في التضخم حتى فصلت بينهما وسدت في وجههما الأرجاء . قولى لى . ألست أنت التي وضعت بينهما هذه (الجثة) ؟ ..... إن السمكة في قصيدتك رمز للزمن أي الفراق بين الصديقين ... أليس كذلك — ... ما هذا الزمن لتخافيه الى هذا الحد ؟ .... إنك محض ظل الآن ... وخير لك أن تعودى إلى قوقعة التاريخ التي استدعتيك منها وأنا أهيء (قرارة الموجة) للمطبعة .. قصيدتك (الشخص الثاني) ... كنت على وشك أن أنساها وهي دليل حي على رعبك من الزمن الذي يلوح فيها شيطانا خبيثا.

لقد أردت ألا تتغيرى قط ... وكأنك صغت نفسك وفق قالب نموذجي . وعندما عدت من الولايات المتحدة عام ١٩٥١ تخيلت أن إنسانا جديدا قد ولد وترعرع في داخل كل إنسان عرفته في أرض الوطن ....
لماذا لم تفترضى أن إنسانا جديدا قد ولد فيك أنت كذلك خلال أسفارك في أقطار الدنيا؟

الأولى: معاذ الله . إني لست الشخص الثاني وكفى ...
الثانيـــة: ألم أقل لك إنك تلقين بالك إلى الزمن أكثر مما ينبغي ؟ أليس الشخص الثاني هو عين السمكة الميتة .
الأولى: هو نفسه .... لقد آن لي أن أعود الى قوقعتي كما تسمينها ولا أظننا سنلتقى ثانية . »

ونحن نقول بعد حوار الشعر في مراحل نازك المتعاقبة إنهما ملتقيتان ... بل

إنهما لم تفترقا لحظة واحدة ... وإن النفس الجديدة لم تكن جديدة إلا بالثياب الجديدة وبالأزياء الجديدة لا بالمواقف من الحياة ومن قمم الحياة .

ولعل في قراءة قصيدة (ويبقى لنا البحر) من مجموعة (يغير ألوانه البحر) ما يؤكد هذه الحقيقة ... حقيقة أن البنية الشعرية لدى نازك تقوم على المداخل الطويلة التي تأخذ شكل الممر الممتد أو السرداب الذي ينتهى الى حائط في الوجه يسده ... فيكون مسدودا ... ثم ينعطف هذا السرداب الى مداخل ومسارب تتفرع وتتفرع وتنتهى الى دوائر وأبهاء يظنها الداخل مشرفة مطلة ولكن حواجز وحوائط تمنع إطلالتها فتكون أشبه بالسرداب المدخل لولا أنها أوسع وأكثر امتدادا . وهكذا لا تكاد الشاعرة تبلغ القمة الأولى أو نهاية الطريق حتى تسارع إلى العودة والارتداد ... خوفا من هذا الشيء الذي ترهبه فيما وراء القمة ... وبذلك لم تقتحم قمة واحدة ... وهي لو اقتحمت إذن لانطلقت ولتجاوزت القمة الأولى إلى الثانية ثم إلى الثالثة فالرابعة .. ولأصبحت مسيرتها متطورة لا متقوقعة .

ولقد أرخت شاعرتنا قصيدتها هذه بـ : ٥ / ٦ / ١٩٧٤ .

وتبدأ القصيدة بصاحبين .. الشاعرة وصاحبها .. وقفا على البحر ... تحت الظهيرة ... وقد علت وجهيهما (الدهشة) كطفلين منفعلين . وهي لا تكاد تمضى في القصيدة بضع صفحات حتى نراها تلقى بين الاثنين (جثة ميتة) تذكرنا (بالسمكة الميتة) التي سبق ذكرها :

« جبين غريق طفا وتوسد أمواجه الملح .. مغمى عليه .. ويجرى ويحرك شاكس جسم الغريق الرمادى ... حينا يغطى الجسد .. وحينا يعود ويرتد عنه ويتركه لذهول الأبد . »

وحتى تتمكن الشاعرة من التفريع والتنويع والتوسعة والامتداد في الصور التي تدور حول محور واحد تمنح القضية بعدا دراميا .. يثير الحوار .. فيعينها ذلك على الايهام بالتنوع والتطور والنمو ... وما هو إلا صور متعددة تعرضها على الحواس المتنوعة فيتوهم المشاهد أو القارىء أو السامع أنه يشاهد لوحات مختلفة .

إنها تخاف الزمان كما رأينا سابقا ... وترمز كذلك هنا للزمان بالبحر .. وهل تتغير ألوانه ... وهل تتلون أمواجه ... وهل تتبدل شطآنه ؟ ... وتلقى بهذا السؤال الواحد في صوره المتعددة على لسان صاحبها ؟

ولعل حرص الشاعرة على التفريع والتنويع .. والتوسيع .. على مستوى معماري فني واحد مسطح .. لعله هو الذي يضطر الشاعرة إلى إيراد بعض الصور الشعرية المتكلفة المنتزعة من المقروء إلى جانب صورها المشرقة التي انبجس بها الموقف الحياتي على ارتداده ..

من ذلك :

ـــ السؤال الذي « .. حملت براعمه عطر مرعى على شفتيك » .

ـــ وسؤالك « .. فيه روعة أغنية سكبتها كمنجات شوق مخبأة في يديك » .

ـــ والبحر « .. الذي يحلم .. يرنو بعينين شذريتين سماويتين إلى اللانهاية » .

وبعض الصور التي يفقدها الضباب وهجها .

ويفسر أخونا الدارس عبد الجبار داود البصري (في كتابه : نازك الملائكة ـــ الشعر والنظرية ـــ ص ١٨٦) انقطاع الشاعرة وانصرافها عن إكمال مطولتها لتضم ثلاث صور لقصيدة واحدة (مأساة الحياة وأغنية للإنسان) انصرافا دام سنوات .. يفسره بجدار التقاليد أو رواسب الماضي النسوي .. أو القوة الخفية التي تحتم على المرأة العراقية حينذاك أن لا تخوض في المسائل العاطفية وأن تتجنبها كلما عرضت لها .. وأن تكون تصرفاتها محكومة بنوع من السلوكية الانضباطية الصارمة .

ويمضي فيقول : ومن هنا كان هذا الجدار أيضا هو الذي منح القصيدة الطابع الوعظي الأخلاقي .. فرأت الأشرار أشقياء يعذبهم وخز الضمير .. ورأت الريف شقيا لأن الجوع أو المرض يفتك بفلاحيه .. ورأت الفنانين والشعراء معذبين لأنهم يتألمون لآلام الآخرين .

وقدأدرك أخونا عبد الجبار أن البناء الفنى في المطولة أقرب إلى البناء الفني في (العنقاء) لإيليا أبي ماضي منها إلى البناء الفني في مطولات الشعراء الانكليز كما ذكرت الشاعرة .... ولعل هذه القرابة جاءت من أن كلتيهما تنمو

وتتسع بالتفريع والتراكم لا بالاختراق والتطور .

ومن هنا كانت الصور التي تحيط بالعنقاء تتسع وتفرش أفقيا .. كالصور المحيطة بالسمكة الميتة .. وبالعنكبوت .. وبالأخطبوط .. وبالأفعوان .. وما إلى ذلك من رموز كادت أن تمنحها رمزيتها واسطوريتها بفعل ما حدقت فيها سنة بعد سنة .

ومهما يكن من شيء فنحن نعتز بكل ابداع أبدعته نازك ... ونحتفل بكل قضية عرضت لها .. ونقدر كل محاورة أثارتها .



التجديد في العروض والقافية عند نازك الملائكة

عبده بدوي
كلية الآداب — جامعة الكويت

حين نتابع مسيرة الشاعرة نازك الملائكة نجد أن قضيةّ الأيقاع الشعري كان لها دور بارز في حياتها بالفطرة ، ثم نراها تغذّي هذا الدور وتزهره وتبدع فيه ، وهي تذكر أن ايقاع الشعر العامي العراقي قد لفتها قبل السابعة ، وفي العاشرة كتبت قصيدة فصيحةً ولكن كان في قافيتها خطأ نحوي ، وحين عرضت ما كتبت على والدها ــ وكان مدرس نحو ــ رمي القصيدة بقسوة على الأرض ، وقال في لهجة جافية مؤنبة : اذهبي أولا وتعلمي قواعد النحو ثم انظمى الشعر ، ومنْ هنا كانت التفاتتها الواضحة لعلم النحو من أجل سلامة الأيقاع ، وذلك لأنها سرعان ما تجاوزت النحو في الكتب المدرسية إلى النحو في بعض أصوله المعتمدة[١] ، وفي سن الثانية عشرة نرى كتابا في العروض يقع في يديها وهو « ميزان الذّهب في صناعة أشعار العرب » لأحمد الهاشمي وقد وقفت على أسراره وتأثرت به[٢] ثم انها كانت وليدة ما يسميه ابن رشيق « البيت الشعري »[٣] ، فقد قال الشعر من هذا البيت جميل ، وعبد الصاحب وسليمة ، ونازك بالأضافة إلى الوالد صادق ، وإلى الأم سليمة عبد الرزاق ، وما يهمنا من هذا البيت هو أن أهله كانوا يكتبون ما يسمى بالقصائد المشتركة ، وذلك بأن يكتب واحد بيتا على ورقة ، ثم تمرَّرُ الورقة على أفراد

---

(١) أكد عندها هذا الجانب بعد ذلك في دار المعلمين العلامة مصطفى جواد ، وكانت رسالتها في الليسانس بعنوان : مدارس النحو ، ويلاحظ أن مادة العروض من نصيب أستاذ مادة النحو ، ولا يزال هذا معمولا به في العديد من الجامعات .

ــ انظر التجربة النفسية في شعر نازك الملائكة . رسالة ماجستير : بن العابد التّوي ١٩٨٠ بأشراف د. شكري عياد ، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي بقلم الشاعرة .

(٢) حوار مع نازك الملائكة بالثقافة الأسبوعية القاهرية أجراه ابراهيم سعفان بتاريخ ١٩٧٤/١٢/١٩ .

(٣) العمدة في نقد الشعر . ابن رشيق ٣٠٨/٢

الأسرة ، وما تزال الورقة تمرر حتى تنتهي القصيدة[٤] وفي الجلسات كانت تتم عملية السيطرة على النغم الشعري ، وقد أفادت نازك من هذا كثيرا .

ولقد بدأت تتحسّس الشعر العالمي من خلال الأيقاع ، فحين التحقت بصف اللغة اللاتينية في دار المعلمين ذكرت أن في هذه اللغة سحرا يجتذب كيانها كله ، وسرعان ما كتبت نشيدا لاتينيا ، وكان الذي دفعها لذلك ايقاع أغنية مشهورة اسمها AT The Balalica كما أن اعجابها بالشعر الأنجليزي بدأ بال SONNETS لشيكسبير ، وترجمت احدى هذه « المقطوعات » ، ثم أنها درست الموسيقي في معهد الفنون الجميلة ست سنوات ، وكان أستاذها الموسيقار محي الدين حيدر ، ولحنت من شعر أمها نشيد العرب ، وكان اللحن على نغم النهاوند[٥] ، وهي نفسها تقول « وقد كان الغناء سعادتي الكُبْرى منذ طفولتي ، وكنت أحبس أنفاسي اذا سمعت صوت عبد الوهاب أو أم كلثوم يحمله إلى حاكي كان يدور في بيت الجيران ، وكنت سريعة الحفظ لأي أغنية أسمعها »[٦] .

.. وما يهمنا من هذا كله هو أن حركة التجديد عندها قد بدأت — واستمرت — من خلال الأحساس المرهف بايقاعات كانت تأسرها ، وهي تؤرخ لهذا فتقول انها قد انفعلت انفعالا شعريا حين قرأت أنّ وباء الكوليرا انتشر في مصر ، وتأثرت وهي تسمع أنْباء المْوتى ، وحين بلغ العدد ثلثمائة في اليوم الواحد كتبت قصيدة شطرية ، ولكنها أحسَّتْ أنها لا تُعبِّر عما في نفسها ، وأن عواطفها ما زالت متأجّجة ، وحين بلغ عدد الموتى ستمائة في اليوم

---

(٤) نازك الملائكة الشّعر والنظرية : عبد الجبار داود البصري ٤١ — كتاب الجماهير ٧ — وقد أوردت نازك بعض ما كان يكتب في ديوان أمها المسمّى أنشودة المجد ، ولها تعليق هام على هذا الجانب حين تحدثت عن خالها في هامش ص ١٢٩ من كتاب قضايا الشعر المعاصر ط ٤

(٥) نفسه ص ٥٠ ، ٥١ ، يبدو هذا ردا على قول الدكتور ابراهيم أنيس في ط ٤ من موسيقى الشعر ، ذلك لأنه يظلمها حين يقول « بل لا يبدو من كلامها أنها اتصلتْ بدراسة الموسيقى من قريب أو بعيد لنعتد بآرائها في الحديث عن نغمات الشعر وايقاعاته »

(٦) لمحات من سيرة حياتي وثقافتي بقلم الشاعرة « مخطوط »

كتبت قصيدة شطرية ثانية ، ولكنها لم ترض عنها لأنها أحست أنها في حاجة إلى أسلوب آخر ، وفي يوم الجمعة ١٩٤٧/١٠/٢٧ قامت من النوم ، وسمعت من الأذاعة أن عدد الموتى بلغ ألفا « .. وكنت قد سمعت في الأذاعة أن جثث الموتى كانتْ تحمل في الريّف المصري مكدسة في عربات تجرها الخيل ، فرحت أكتب وأنا أتحسس صوت أقدام الخيل .

سكن اللّيل
اصغ إلى وقع صدى الأنات
في عمق الظلمة ، تحت الصمت ، على الأصوات

ولاحظت في سعادة بالغة أنني أعبر عن احساسي أروع تعبير بهذه الأشطر غير المتساوية الطول ، بعد أن ثبت لي عجز الشطرين عن التعبير عن مأساة الكوليرا ، ووجدتني أروي ظمأ النطق في كياني وأنا أهتف .

الموت . الموت .. الموت
تشكو البشرية . تشكو ما يرتكب الموت

وفي نحو ساعة انتهيت من القصيدة بشكلها الأخير ونزلت ركضا إلى البيت وصحت : أختي احسان . انظري . لقد نظمت قصيدة عجيبة الشكل أظنّها ستثير ضجة فظيعة ، وعلى الرّغم من تحمّس الأخت لها ، فان الأم قابلتها ببرود وقالت : ما هذا الوزن الغريب ؟ إن الأشطر غير متساوية ، وموسيقاها ضعيفة يا ابنْتي ، أما الأب فقد استنكر ، وثار ، وسخر قائلا ، وما هذا الموت . الموت . الموت . وأنشد

لكلِّ جديد لذْة غير أنني ... وجدت جديد الموت غير لذيذ

وكان أن ضحك أهل « البيت الشعري » أما الشاعرة فقالت : قل ما تشاء ، أنا واثقة أن قصيدتي هذه ستغيّر خريطة الشعر العربي .

.. وأخيرا فما نريد أن نؤكده أن قضية الأيقاع في العروض وفي الموسيقي وفي حركة الخَيْل كانت الملمح الواضح في شاعرية نازك ، وكانت وراء حركاتها في التجديد ، كما أن صلتها بالعروض لم تنقطع ابتداء من تعيينها في عام

١٩٥٧ معيدة في كلية التربية لمادة النقد الأدبي والعروض حتى فترة تقاعدها في العام الدراسي ٨٢/٨١ بجامعة الكويت .

في عام ١٩٤٩ صدر ديوانها الثاني « شظايا ورماد » بمقدمة نقدية هامة عرضت فيها موجزا لنظريتها في عروض الشعر ، وعلى الرغم من أنها تنطلق من مقولة « جورج برنارد شو » اللاقاعدة هي القاعدة الذّهبية إلا أنها لا تصل إلى قضية اللاقاعدة ، ذلك لأنها تأخذ على العربي الحفاظ المبالغ فيه لعروض الخليل ، مع أن الحياة متغيرة ، وكذلك الأحاسيس « فالأوزان هي والقوافي هي هي .. وتكاد المعاني تكون هي هي » وهي تحدد تجديدها فتقول أنه « لون بسيط من الخروج على القواعد المألوفة » ويتمثل هذا الخروج أساسا في اعادة ترتيب الخليل لينطلق الجناح المكّبل ، ثم ترجع عن مصطلح « لون بسيط من الخروج » إلى القول بأن أسلوبها ليس خروجا على طريقة الخليل وانما هو تعديل لها يتطلبه تطوّر المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل ، فمزية طريقتها تكمن في التّحرر من طغيان الشطرين الذي يُلجيء إلى المطّ في اللفظ والتكلّف في المعنى(٧) .

وما كان لها أن تفلت هذه القضايا الهامة ، ذلك أننا وجدناها في عام ١٩٦٢ تعرض وجهة نظرها بغزارة في كتاب « قضايا الشعر المعاصر » مع التأكيد على قضية « التعديل » لا « الخروج » فهي تقول « أول ما ينبغي لنا أن نفعل ونحن نضع عروضا للشعر الحر أن نحدّد مكانه العام في كتاب العروض العربي ، وسوف نقرر بدْءا أن الشعر الحر ليس وزنا معينا أو أوزانا — كما يتوهم أناس — وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة ، ولذلك فان أول مدخل يَنْفَذُ منه الشعر الحر إلى كتب العروض أن يحصى مع الأشكال الشعرية العامة التي ندرسها »(٨) ثم تذكر

---

(٧) مقدمة شظايا ورماد ، المجلد الثاني ص ٧ وما بعدها

(٨) قضايا الشعر المعاصر ط ٤ ص ٧٢ دار العلم للملايين .

أنه يجوز نظم الشعر الحر من نوعين من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربي(٩) وتؤكد على أن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد، ثم فرّعت عددا من القضايا التي تخدم مفهومها للشعر، وبهذا وضعت علامات فارقة بين ما سمته الشعر الحر وبين ما توصلت إليه جماعة أبولو حين مزجت بين عدد من الأوزان، المهم أن الحركة عروضية في الصّميم(١٠) .

---

(٩) تقصد الشاعرة ما تُسميه البحور الصافية وهي التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات: الكامل، شطره (متفاعلن . متفاعلن . متفاعلن)
الرمل، شطره (فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتن)
الهزج، شطره (مفاعيلن . مفاعيلن)
الرجز، شطره (مستفعلن . مستفعلن . مستفعلن)
ومن البحور الصّافية بحران اثنان يتألف كل شطر فيهما من أربع تفعيلات وهما:
المتقارب، شطره (فعولن . فعولن . فعولن . فعولن)
المتدارك، شطره (فاعلن . فاعلن . فاعلن . فاعلن)
أو (فعلن . فعلن . فعلن . فعلن)
وينبغي أن يضاف هنا وزن مجزوء الوافر (مفاعلتن . مفاعلتن) فانه من البحور الصّافية وشطره تفعيلتان .
بالأضافة إلى البحور الممزوجة التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر احدى التفعيلات، وهما بحران اثنان:
السريع، شطره (مستفعلن . مستفعلن . فاعلن)
الوافر، شطره (مفاعلتن . مفاعلتن . فعولن)
أما البحور الأخرى كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح فهي لا تصلح للشعر الحر على الاطلاق، فما جاء منه فهو ليس شعرا حرا، وإنما نظام يقوم على شطر ونصف لا يتعداهما، ثم كان تأكيدها على ضرورة تجانس التفعيلات في ضرب القصيدة، وان كانت قد تراجعت عن هذا في مقدمة الطبعة الرابعة بعدد من الشروط ص ٢٣، ٢٤ من قضايا الشعر المعاصر .

(١٠) على الرغم من الفصل الممتع الذي كتبته بعنوان «الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر» إلا أن الحركة في صميمها عروضية، ولنتأمل بالأضافة إلى ما ذكر قولها في قضايا الشعر المعاصر الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء ص ٦٧، ما دام الشعر الحر في أساسه دعوة إلى تطوير =

.. وفي عام ١٩٦٥ صدر كتابها محاضرات في شعر علي محمود طه(١١) وما يهمنا من هذا الكتاب هو تتبع الخط العروضي عندها ، ولعل موسيقاه النقية هي ما لفتها إليه ، خاصة وأنه لم يشتت موسيقاه بما أطلق عليه في هذه الفترة « مجمع البحور »(١٢) وهي تعجب به من منطلق عروضي لانه كتب من المنسرح (مستفعلن مفعولات مفتعلن) قصائد عاشق الزّهر ، وحلم ليلة ، والبحر والقمر ، وقد أجَادَ فيه بعكس الشعراء الذي كتبوا فيه من قبل ، وكتب قصيدة « في الشتاء » من إحدى تشكيلات الخفيف التي تجري هكذا (فاعلاتن مفاعلن فعلن) وكتب من تشكيلة البحر الكامل ذات الضَّرْب فعلن ، كما استعمل مخلع البسيط (مستفعلن فاعلن فعولن) وقد لا حظت أنه لم يستعمل هذه الأوزان النادرة إلا وهو في قمة نُضجه الشعري وشبابه وحيويته ، ومصدر

الشكل ، ما دام يتناول الأوزان والتشكيلات والقوافي ، فليس في امكاننا أن ننقده إلا على أساس موضوعي من علم العروض ص ٧٠ ، « نحتاج إلى أن تطور الدراسات العروضية التي توقف نموها منذ زمن ولم تلحق بسائر علوم العربية ص ٧١ ، » « علينا أن نتذكر كذلك أن الشعر الحر ليس خروجا على قوانين الأذن العربية والعروض العربي ، وإنما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين خاضعا لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء والمشطور ، وإن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم — الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي — هي قصيدة ركيكة الموسيقى ، مختلّة الوزن ، وسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة ولو لم تعرف العروض ، ونحن نقول هذا لا لأننا نعادي التجديد ، وإنما لأن تفعيلات الشعر ومثلها النسب في الموسيقي شيء ثابت في كل لغة ثبوت الأرقام في الرّياضيات ص ٨٩ ، ٨٠ » ثم تحسم القضية لصالح الخليل فتقول « والفضل فيما قد أكون وفقت إليه من قاعدة أو قانون يرجع إلى الخليل فتقول « والفضل فيما قد أكون وفقت إليه من قاعدة أو قانون يرجع إلى الخليل العظيم الذي رصف الطريق لكل شعر عربي خير رصف وأدقه ، وابْتَدَع العروض ابتداعا على غير نمط سابق ، ولست أراني فعلتُ في هذا الفصل عن الشعر الحر ، أكثر من استقراء قوانين جديدة على أساس الخطوط الكبري التي وصفها ذلك العالم الفذ ص ٩٦ » .

(١١) صدر بعد ذلك في طبعة جيدة بعنوان الصومعة والشرفة الحمراء عام ١٩٧٩ .

(١٢) هناك تجريب قام به في قصيدة هي وهو : صفحات من حب ففي مقطوعة يمزج بين السريع والمتقارب ، وتعلل الشاعرة لهذا فتقول ، ولما كان الشاعر لم يقع في هذا من قبل يبدو أن الاضطرار كان وراء هذا لأن القصيدة مترجمة عن لغة أجنبية ، ومن المحتمل أنه وجد الأصل ذا وزنين فأراد أن يجاريه بنظمها على وزنين ص ١٥١ من الصومعة والشرفة الحمراء .

رضاها عنها أنها تبعث أوزانا عربية قل استعماله في عصرنا ، « والشاعر المعاصر يخسر خسارة أكيدة باطّراحه لهذه الأوزان الموسيقية الجميلة »(١٣) كما أنها استحسنت من الشّاعر استخدامه « الموشح المسترسل » في عدد من قصائده ، كالله والشاعر ، وكأس الخيام ، والكرمة الأولى ، « والموشح الوصفي الغنائي » فقد كتب فيه الجندول ، وليالي كيلوبترا ، وسيرانادا مصرية ، خمرة نهر الرّين ، أندلسية ، وهي تجري على نظام الموشح مع تنويع في أساليب بناء المقطوعة ، المهم أنه نقل الموشح إلى آفاق جديدة معاصرة ، سرعان ما أحبّها الناس ، وسرعان ما دفعها هذا إلى أن تخصّه بالدراسة الوحيدة عن شاعر .

.. وفي عام ١٩٦٧ صدر ديوانها « شجرة القمر » وقد تعرضت فيه لقضية كتابة البحر الخفيف ، فذكرت أنها كانت في الماضي لا تراعي الوقفة العروضية ، لأن ما كانت تراعيه في الكتابة كان المعنى وحده ، ولكنها في هذا الديوان راعت أسلوب الشطرين ، وقدمت قصيدة « البعث » على أساس من العروض العربي ، ثم قالت تلك القولة التي أغضبت الكثيرين وهي « وإني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحْر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها ، وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيموت وإنما سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصّب له ويترك الأوزان العربية الجميلة ْوفي الواقع اننا نرى في هذا الديوان — على نحو ما نعرف مثلا من قصيدة « أغنية للأطلال العربية » ضيقا بالتجاوز التي سار فيه الشعر ، ومحاولة للأمساك بكثير من الأشياء التي كانت تتداعى في الشعر ، فلقد كانت تحس أنها أول من ضربت في قواعد البناء القديم في الفترة الأخيرة .

وفي عام ١٩٧٧ صدر ديوانها « يُغيِّر ألوانه البحر »(١٤) وتعرضت لقصيدتيها « زنابق صوفية للرسول » و « تمتمات في ساعة الأعدام » وقد اهتدت فيهما إلى

---

(١٣) نفسه ص ١٩٧

(١٤) يغيّر ألوانه البحر . منشورات الأعلام العراقية ١٩٧٧ ص ٥٢ ، ص ١٥٢

بحر جديد من بحور « الشّعر الصافي » ومع أن وزنه العروضي (مستفعلن فاعلن . فعولن) وهو ما يطلق عليه العروضيون اسم مخلع البسيط إلا أنها لاحظت أنّ من الممكن تقسيم هذا البحر إلى تفعيلتين في الشعر الواحد ، بحث يصبح هكذا :

مستفعلاتُـــن مستفعلاتـــن   مستفعلاتـــن مستفعلاتـــن

مع ملاحظة أن هناك فرقا واحدا هو زيارة حرف واحد على مخلع البسيط

مستفعلاتـــن مفاعلاتـــن

مستفعلـــن فاعلـــن فعولـــن

وقد يقال لماذا لم ينتبه الخليل بن أحمد إلى هذا الوزن ولماذا لم يكتب على مستفعلاتن مفاعلاتن ، والجواب أن تفعيلات الخليل العشر لا تتضمن الزيادة أو النقصان ، فهو قد نظر إليها في حالة الكمال ، ثم أن الخليل لا يسمح بزيادة سبب خفيف ــ ٥ إلا في عروض البيت أو ضربة فقط فهو يجوز « مستفعلن مستفعلاتن » ولا يجوز « مستفعلاتن مستفعلن » لأن السبب الخفيف لا يزاد في الحشو ، وفي ضوء هذا جعل وزن مخلع البسيط « مستفعلن فاعلن فعولن » المهم أن الشاعرة حين زادت حرفا على مخلع البسيط استقام لديها « مستفعلاتن مستفعلاتن » وهو وزن صاف يضيف بحرا إلى شعر التفعيلة(١٥) والملاحظ أنها أفادت في هذا من شعر قاله الرصافي أوله

---

(١٥) وضحت هذا الشاعرة في العدد التاسع من مجلة الشعر يناير ١٩٧٨ حين سألتها عن قصيدة « نجمة الدم » التي نشرتها في العدد الثامن من المجلة اكتوبر ١٩٧٧ فقالت : تنتمي هذه القصيدة إلى وزن مشتق من البحر البسيط ، لقد لاحظت أن من الممكن أن نقسم شطر مخلع البسيط إلى قسمين شبه متساويين هما « مستفعلن » و « عيلن فعولن » باضافة ياء « فهنا تساوي المَقْطعان ، بعد ذلك لاح لي أنني أستطيع أن أعبّر عن المقطعين كليهما بتفعيلة واحدة هي « مستفعلاتن » المساوية لكل من المقطعين ، ثم قالت : أنه وزن رائع الجمال ، وبه اكتملت البحور الصافية التي عددتها في قضايا الشعر ثمانية بحور : الكامل والرمل الهزج والرجز المتقارب والمتدارك ومجزؤ الوافر .. ثم مخلّع البسيط .

قلتُ : المزيد حرفا قالت : المزيد حرفا .

وليس يخفي أن تحول مستفعلاتن إلى مفاعلاتن بالخبن ، وإلى مفتعلاتن بالطيّ ، قاعدة يُجيزُها =

سمعت شعــــراً للعندليــــــب   تــلاه فــوق الغصــن الرطيــــب

ومن جدل أثير حوله إلى حد أن بعضهم اقترح تقطيعه على « مُسْتفعلاتن مستفعلاتن » والشاعرة لا تنكر هذا ، وان كانت تؤكد أنه لم يلتزم الحرف الزائد في الأشطر كلها عبر قصيدته ، ودلالة هذا أنه لم يتعمد الخروج على تفعيلات الخليل « وإنما ورد ذلك عرضا وهو في وهج الحالة الشعرية ، كما حدث لي وأنا أصوغ قصيدتي « زنابق صوفيه للرسول »[16] .

.. وفي عام ١٩٧٨ صدر ديوانها للصلاة والثورة ، وحاولت فيه من خلال قصيدتَيْ « الملكة والبستان » و « سبت التحرير »[17] ادخال ظاهرة « البند » في الشعر المعاصر لأنه يفتح فيه مجالات جديدة ، وظاهرة البند

= الخليل في زحافات الرّجز ، ثم إن الذوق العربي يقبله على نحو ما ذكرت في قصيدة نجمة الدم .

رسمــت في الصَّمت وجهه ، كان صمتُه زنبق الحديقــه

كان غنــائي ، وبَعْــده ، مولــد المتاهــات

في دروب الضحــــى العميقــــــةْ

وحيْنـــا كان شرفــة الــغيم والريـــاح

والصحـــو ليــل أمطرنـــا لحظـــة وراح

عدنـــا عيونـــا بلا حقيقـــه

صـــارت ثريّاتُنــــا الجـــراح

وشرع بستاننــا يبيُــح التّسيـــان والـــرقص

حين تلوى الـــــربى الشّقيقـــــه

وعنــد جيراننــا شظايــا ، عيـــون قتلى ،

وحــد نصل يغـــوص في جبهة الصبـــاح

وحـــرش بيروت نجمـــة في دم غريقـــه !

واذا كانت الشاعرة قد حافظت على « مستفعلاتن » في قصيدة نجمة الدم ، فانها في قصيدة « زنابق صوفية للرسول » كانت تنتقل أحيانا من تفعيلة الرجز إلى تفعيلة المتقارب ، فتقول مثلا « مستفعلاتن فعولن فعولن فعولن » كما حدث مثل هذا في قصيدة « تمتمات في ساحة الأعدام » ، ولكنها في التجربة الثالثة سيطرت تماما على النغم .

(١٦) يغيّر ألوانه البحر ص ١٩٠ ، ١٩١

(١٧) للصلاة والثورة ـــ دار العلم للملايين بيروت ـــ ص ٧٧ ، ١٦٥

وجدت في أوائل القرن الحادي عشر الهجري ، وتعتبر حركة الشعر الحر عند مصطفى جمال الدين وليدته من ناحية الأساس الأيقاعي ، فاذا كان هناك اختلاف فهو أن البند يتعامل مع الرمل والهزج فقط ، أما الشعر الحر فقد وسّع دائرة ايقاعه على كل الأبحر ذات التفعلية الواحدة(١٨) ، أما نازك فتعتبره أقرب أشكال الشعر العربي إلى الشعر الحّر ، لأنه لا يتقيد بأسلوب الشطرين ، وترى أنه يمكن اجتماع التفعيلة « فاعلاتن » مع التفعيلة « مفاعيلن » دون تنافر ، لأن بينهما علاقة خفية تظهر عند التقطيع ، فشطر الرّمل « فاعلاتن فاعلاتن » يمكن أن يتحول إلى الهزج بحذف سبب خفيف واحد من أوله (ـــ ٥) كما يمكن أن نحول أي شطر من الهزج « مفاعيلن » إلى الرمل بزيادة سبب في أوله (ـــ ٥) ومن المعروف أن الخليل وضعهما معا في دائرة المجْتلب ، ومع أنها درست البند ومكانه من العروض العربي دراسة محايدة في « قضايا الشعر المعاصر »(١٩) ، وأبعدت تجربتها عن تجربته ، إلا أنها كتبت قصيدتي « الملكة والبستان » ، و « سبت التحرير » منه ، وبهذا تكون قد خرجت به من اطار الشعر الأخواني ، بالأضافة إلى رتابة موضوعاته ، وجمود صوره ، وتقليدية أفكاره ، ثم وهذا هو الأهم من وجهة نظر الشاعرة نراها تخرج به من وزنيه التقليديين وهما الرمل والهزج إلى الوافر ، وهذه إضافة جديدة ومستساغة ، والسبب أن تفعلية مجزوء الوافر « مفاعلتن » يصيبها العصب فتتحول إلى تفعلية الهزج « مفاعيلن » ، واذا كان العروضيون لا يميزون بين مجزوء الوافر المعصوب والهزج إلا بشيء واحد هو أن الكف ـــ وهو حذف السابع من مفاعيلن ـــ يدخل الهزج ولا يدخل مجزؤ الوافر المعصوب « ومن ثم فأنا عندما أنظم بتدا من مجزؤ الوافر ـــ مع ورود تفعيلة أو تفعيلتين مكفوفتين ـــ فلست أرتكب شططا وهذا ما احتملته حتى أسماع القدماء من شعرائنا أحيانا »(٢٠)

---

(١٨) الأيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة د. مصطفى جمال الدين ص ١٦٥ ، ط ٢ ـــ النجف الأشرف .

(١٩) ص ١٨٩٩ وما بعدها

(٢٠) للصلاة والثورة ص ٣٠ ، ٣١

المهم أنها أضافت لمسة إلى البند .

وفي ٨ من ذي القعدة ١٣٩٣ ــ ١٩٧٣/١٢/٣ م كتبت إليّ الشاعرة رسالة جاء فيها ما يأتي « بعد أن أنهيت كتابة الرسالة أعلاه ، وقرأتها انتهيت إلى قولي عن طفلتكم دالية[٢١] « خضراء براقة مغدقة » فهو كلام موزون وتفعيلاته

مستفعلـــن فاعلـــن فاعلـــن

وهو وزن غير مستعمل في الشعر العربي ولكنه لاح لي جميلا ، وفيه إمكانيات ، وسرعان ما قفزت الأشطر إلى ذهني بسرعة خارقة فكانت هذه الأبيات السبعة أرسلها اليك ، وإلى الأسرة لتحتفظ بها ذكرى تقد مانها للدالية العزيزة حين تكبر وتصبح شاعرة مثل أبيها

خضراء برّاقـــة مغدقـــــه ‏ ‏ ‏ ‏ كأنها فَلْقـــــة الفستـــــــه
الشعُـــر سبحـــان من لمـّــه ‏ ‏ ‏ ‏ والثغر سبحـــان من فتقـــه
شفاههـــا شفـــقٌ أحمـــــر ‏ ‏ ‏ ‏ كـــم حاول الـورد أن يسرقـــه
« داليـــة » غضـّــة عَذْبـــة ‏ ‏ ‏ ‏ في هُدبــهـا نجمـــة مشرقـــه
عصفـورة حلـــوة كالـــرؤى ‏ ‏ ‏ ‏ من يا تُـــرى صوتها موسقـــه ؟
الفجـــر أهـــدى لها قبلـــة ‏ ‏ ‏ ‏ والـروض ألقـــى لهـــا زنبقـــه
وتمـــلأ البيـــت في فرحـــة ‏ ‏ ‏ ‏ بالضحك والرّقــص والزقزقــه

والأحسن أن يقرأ الشطر في هذا الوزن قراءة منتبهة لتتّضح موسيقاه غير المألوفة ، وذلك بتشديد التّفعيلة الوسطية هكذا

الفجـــر أهـدى لهـــا قبلـــة ‏ ‏ ‏ ‏ والـرّوض ألقـــى لها زنبقـــه

مع ارخاء النبرة فوق التّفعلية الأخرى « قبلة » و « زنبقة » وأنت بعد كل ما يقال خير من يتذوق الأوزان .. » وقد رددتُ عليها بأبيات من نفس الوزن تقول

أشعلـــتِ في خاطـــري حُبَّهـــا ‏ ‏ ‏ ‏ يا حبَّهـا جـــلّ من رقرقــــه

---

(٢١) اسمها داليا ، ولكن الشاعرة تصر حين تناديها على « دالية » لعروبة الأسم .

كانتْ وراء المنـــــى وردةً وفي ضَمير السَّناسقسقـــــه
وحيـن زُفَّـتْ مشـى نورهـا فهـز أيامــي المطرقــه
وقـال للشعـر : قل كلمـة فأهـرق الشعـر ما عتّقـه
حتـى اذا كان منها الشـذى والخطـوُ ، والبسمـةُ الشيِّقـه
والكـرم من لثغـة عذبـة والطيرُ من أحـرف مورقـه
هـزَّتْ من الشِّعـر ينبوعـه ومـن رفيـف الشّذى أعمقـه
فأرسل الصَّوْت في إثرهـا يقـولُ في فَرْحـةٍ مُشْرِقَـه
خضراء برّاقـة مغدقـه كأنها فلقـة الفستقـه

وما كدت أنشر هذه الأبيات حتى كتب منه عدد من الشعراء ، وقد كتبت الشاعرة قصة هذه الوزن في مقدمة ديوانها للصلاة والثورة ، وانتهت إلى أن تقول « .. رأيت أن أطرح هذا الوزن على الجمهور الأدبي ، كما قد تطرح كل تجربة في الوزن ، لعل فيها ما ينفع فاذا كانت غُثاء ذهبت جفاء ولن نأسف عليها ، أما اذا شاء شعراء آخرون أن يستعملوا الوزن فسنكون قد أضفْنا جديداً ما إلى أوزاننا في هذا العصر ، وسأسمى هذا الوزن « الموفور » لوفور أوتاده مثل الوافر جريا على طريقة المقنن الأول الكبير الخليل» وحين ذكرتها بما أثير من أن هذا الوزن سبق أن كتب فيه أبو عبد الله بن الحناط الكفيف على نحو ما جاء في الذخيرة لابن بسام ص ٣٨٦ ، ٣٨٧ بالقسم الأول من المجلد الأول قالت انها لم يسبق لها أن اطلعت على شيء مكتوب في هذا الوزن . المهم أن هذا الوزن كتب فيه قبل نازك الملائكة ، وأنه من المواريث التي تقع للمرهفين في الحضارة الواحدة ، فابن الحناط يقول :

قَصَّر عن لومـى اللائـم لمادري أننـي هائـم
مفتعلـن فاعلـن فاعلـن مستفعلـن فاعلـن فاعلـن
ما زلت في حبـه منصفـا من لم يزل وهـولي ظالـم
مستفعلـن فاعلـن فاعلـن مستفعلـن فاعلـن فاعلـن

مع تسكين الهاء في « وهو »

واذا كان هناك من فرق فهو أن ما قيل من هذا الوزن حديثا يخلو من الزحافات

والعلل ، وقد نبهني الدكتور نور الدين صمود إلى نص لحازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق الدكتور محمد الحبيب ابن الخوجة ص ٢٤١ جاء فيه : وقد وضع بعض الشعراء الأندلسين على هذا البناء وزناً إلّا أنه جعل الجزئين المزدوجين خماسيين فراراً من الثقل الواقع بتشافع السّباعيين في النهاية ، فكان التشافع في ذلك الوضع أخفّ من الخماسي ، وذلك قوله

أقصر عن لومـــي اللائـــــم لمّا دري أنـنـــي هائـــــم

وتقدير شطره : متفعلن ، فاعلن . فاعلن[٢٢]

بالأضافة إلى هذا نرى أن كثيرا من انطلاقاتها النقدية تنبعث أساسا من العروض ، حتى وهي تتعرض للنّقد المسرحي ، فقد تعرضت لمسرحية قصيرة بعنوان « عذاب » للشاعر عمر أبو ريشة ، وكان ما ركزت عليه أن المسرحية كتبت من بحر واحد هو المتقارب ، وقد أثر هذا على المسرحية فجاءت خلوا من الحياة ، كما جاءت رتيبة ومتكلفة ثم نراها تقدم دراسة بعنوان الجانب العروضي من مسرحية كليوباترا لأحمد شوقي وقد أخذت عليه الزحاف ، والانتقال من الرجز إلى السّريع في قوله :

فهـــل لديـــك الآنــــا ما يجلـــب السّلوانــــا
مـــن الأمانـــي المسليـــه والصحـــف الملهيــــه

كما قالت ان هناك بيتا مكسورا ، وأن الياء زائلة في قوله

ولي سر كـــاد عـــن نفـــ ـسى يزويـــه الخفـــاء

كما قالت ان هناك خطأً في توزيع شطرات المتقارب ، ومثل هذا فعلته مع

---

(٢٢) أصل هذه القضية أني كتبت حول هذا الوزن في عدد سبتمبر ١٩٧٦ من مجلة اللُّوحة ، ثم نقلُت الموضوع إلى مجلة الشعر ، وكان أن كتب الزميل عبد اللطيف عبد الحليم ــ وهو عروضى معروف ــ رسالة من أسبانيا إلى مجلة الثقافة ، أكّد فيها أن هذا الوزن قديم كتب فيه أبو عبد الله ابن الحناط الكفيف ، ثم تلقّف القضية الدكتور عبد العزيز الدسوقي ، وكتب حول الموضوع أكثر من مرة ــ أنظر مثلا افتتاحية العدد التاسع من مجلة الشعر : يناير ١٩٧٨ ، الثقافة ص ١٣٢ العدد ٥٤ مارس ١٩٧٨ .

الشاعر محمود بكر هلال[٢٣] ، وفي فصل بعنوان معالم على درب الشاعر قالت توصى ناشئا « وأول ما ينبغي لك أن تدرجه فيها هو دراسة العروض العربي ، فإذا ما أحسست في نفسك علامات الموهبة الشعرية فبادر إلى اقتناء كتاب أو كتابين جيدين في علم الأوزان واشرع في دراستهما ، وحذار أن تُصْغي إلى ما شاع في عصرنا من أن الشاعر الملهم الجيد يولد بالأوزان فلا يحتاج إلى دراستها » ، ثم تذكر أن الشاعر الموهوب اذا كان يضبط الأوزان فإنّ وراء ذلك كثرة القراءة ، وتعود لتؤكد أن دراسة العروض تُصْقل الحاسّة ، وتمنح قدرة موسيقية فائقة ، وتساعد في الوقت نفسه على الأبداع ، ثم تعرج على الشعر الجديد فتؤكد أنه يتشكل من رصف عشرة أجزاء من أوزاننا العربية ، وأنه يرتكز فيما يرتكز على الشطر ، وقواعد التدوير ، والزحاف والعلل والضروب[٢٤]

.. وبصفة عامة فالشاعرة قد دارت أكثر ما دارت في دائرة العروض العربي ، وكان لها اجتهادها ـ بل وابداعها ـ داخل هذه الدائرة ، وقد كان اجتهادها يمكن أن يوصّلها إلى نظرية في العروض لو أنها تعاملت مع المناهج الاحصائية ليمكن الكشف عن العلاقة بين النمط السكوني ، وايقاع الكلام المتوثّب ، ذلك لأن الشعر ثمرة من ثمار التناغم بينهما ، ثم أن ما يسمى بنظرية الوزن الصوتي .

تقوم الآن على استقصاء موضوعي يستخدم غالبا أدوات علمية مثل راسم

---

(٢٣) مخطوطة كتابها سيكولوجية الشعر ص ١٩٥ ـ ٢٠١ وفي أمسية شعرية أنشد الشاعر قصيدة من بحر الرمل تامة العروض والضرب

فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتن فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتن

وعلقت الشاعرة بأن العروض إما أن تكون مجزوءة أو محذوفة ، بمعنى أن تكون

فاعلاتن . فاعلاتن فاعلاتن . فاعلاتن

أو فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلن فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلن

(٢٤) نفسه ١٠٩ وما بعدها .

الذبذبات Oscillo graph الذي يسمح بتسجيل وحتى بتصوير الأحداث خلال قراءة الشعر ، فلا يوجد عذر الآن للخلط بين الحدة والارتفاع والنّبِرة والزمن(٢٥) ، وكل هذا مطلوب تحديده ، ثم انه كان لا بد من وقفه عند « التّنغيم » باعتباره قرينة معنوية للمعنى النحوي ــ وباعتباره وسيلة مسموعة فقط ــ هناك من يقول انه يجب أن نجعل أنفسنا في مكان انسان أجنبي يستمع إلى الشعر دون أن يفهم لغته ــ فايقاع الجملة هو الذي يؤثر في المعنى من غير تغيير في جزء من أجزائها ، فهل للاستفهام ان ألقيت في نغمة تساؤل ، وللنّفي أن ألقيت في نغمة أنكار ، وللتعجب أن ألقيت في صوت متعجب .

في ضوء هذا يكون لا بد من قياس علمي للزّمن من خلال القياس الصحيح لأطوال المقاطع الهجائية ، مع ملاحظة أن الوزن يبطىء التوقيت في الشعر ، ويطول أحرف المد بغية التعرف على الطبقة الصوتية ، أو النغمة المحدودة ، وذلك لأن الوزن ينظم الخصائص الصوتية ، ويضبط الأنشاد ، ويوضح مدى تدفّق اللغة(٢٦) ، كما يوجه الانتباه إلى مفاتيح صوتية ــ كالتّصريع والتّقسيم ــ تلون العمل كله ، وتثير الانتباه ، وقد تَنَبّه بعضُ القدامي إلى ما يسمّى بالأعاريض الفَخْمة التي تَصْلح للفخر ، والأعاريض الرّقيقة التي تصلح للحزن ، ومن هنا قالوا إن أوزان الشعر تنقسم إلى السَّبط والجعد واللين والشديد وما بين بين ، وأن حركاتها وسكناتها لها خصوصية في السَّمْع ، كما أن هناك تناسبا بين الغرض والوزن ، وفي الوقت نفسه جعل لكل وزن خصوصية ، ففي الهزج سذاجة وحدة ، وفي المتقارب سذاجة وحسن اطراد ، وفي السريع والرجز كزارة ، وفي المديد والرمل ضعف ولين ... الخ .

لقد ركز على هذا حازم القرطاجني(٢٧) ، وأفاض الدكتور عبد الله

---

(٢٥) نظرية الأدب . رينيه ويليك . اوستن وارين . ترجمة محي الدين صبحي ٢١٧ ص . سوريا .

(٢٦) نفسه ص ٢٢٦

(٢٧) يقصد بالسبط ما تتوالى فيه ثلاث حركات ، والجعد ما تتوالى فيه أربع سواكن ، والمعتدلة ما تتلاقى فيه ثلاثة سواكن ، أما القوية فهي التي يكون الوقوف في نهاية كل جزء على سبب واحد ، راجع منهاج البلغاء وسراج الأدباء ط تونس ط ٢٦٠ وما بعدها .

الطيب[٢٨] ، وقد كان يمكن أن يلاحظ هذا وغيره .. أما النظر إلى العروض على أنه مجموعة من الحركات والسكنات ، فهو يعطينا طريقة واحدة للتحليل ، ومستوى واحداً من الأصوات ، ويحوله إلى انموذج صلب يُقاس عليه فقط ، مع أن التشكيلة الصوتية يجب أن تكون مرنة ، وملقية ظلا على العمل كله ، فالعروض لا يقف عند حد كونه نظاما خاصا للأصوات ، وانتقاء للنظام الصوتي للغة ما ، لأنه يتعدي ذلك إلى ايقاعات خاصة بالنفْسْ والعصر وطبيعة التجربة ، وصلة الصوت بالمعنى ، بل وبطريقة التوصيل هل هي قراءة أو إنشاد أو تلاوة ، مع ملاحظة أن طرق الأداء تختلف في العالم العربي .. ثم أنه تجب ملاحظة الصلة بين حروف المد والحروف الصحاح ، بالأضافة إلى نسبة التكرار بين الحروف ، فهناك حروف يثقل تكرارها ، وحروف يستحب فيها التكرار ، وإلى قضية توالي المقاطع والأيقاعات خاصة وأن ظاهرة الرنين ــ كما في الفيزياء ــ تلعب دورا أساسيا حين ترصد موجات الشعر التي تصدر عن الوجدان والمشاعر الدفينة ، وتعطينا ترددات سرعان ما تتجاوب مع تردد أجهزة الأستقبال عندنا بالأضافة إلى ما يُعرف بالصدى[٢٩] .

كل هذا ــ وغيره ــ يحتاج إلى قياس سليم ، واحصاء دقيق للوصول إلى سر الأسرار في الشعر العربي ، وسر الأسرار فيه هو الموسيقى .. وعلى كل فالمطلوب مراجعة الشعر ــ وبالتالي العروض ــ في ضو هذا كله .

ثم يجيء دور القافية ، ونراها بعد أن احترمتها زمنا في مطولتها « مأساة الحياة » وفي ديوان « عاشقة الليل » ، تبدأ حملة ضارية في مقدمة « شظايا ورماد » على القافية ، وهي في هذا تكمل التجديد العروضي الذي أخذت به ، فهي قد رأت في القافية حجرا يلقم لكل بيت ، وسخرت من القول بأن العربية ثرية ، ورأت أن الأخذ بالقافية قد حرمنا من « الملحمة » مع أنها

---

(٢٨) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ٧٢/١ وما بعدها . طبعة دار الفكر بيروت .

(٢٩) العدد الخامس من مجلة الشعر ــ يناير ١٩٧٧ ــ مقال الحركة التوافقية البسيطة في الألوان والشعر . د. أحمد سعيد الدمرداش .

وجدت في آداب الأمم المجاورة ، وفي الوقت نفسه أضفْتْ على القصيدة العربية نوعا من الرّتابة التي تُملّ ، وجعلت الشاعر يتكلف ويتصيّد القافية تصيدا ، كما قالت انها خنقتْ أحاسيس كثيرة ، ووأدتْ معاني لا حصر لها عند الشعراء ، معللة ذلك بأن الشعر الغنائي وليد الفورة الأولى عند الشاعر ، وهذه الفورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض اندفاعتها ، ولقد كانت القافية هي « العائق » الذي لا بد منه ، ومن ثم كانت تضعف الفورة ، وتغيض الحالة الشعرية ، وقد كان هذا وراء القصائد المفككة والمشتّتة الفكرة ، ذلك لأن الشاعر يجد نفسه مضطرا إلى مصانعة القافية ، وهي تعجب بهؤلاء الذين استخفوا بالقافية حين كتبوا نظام الرباعية وأشباهها ، وتذكر أنها سارت خطوات بعدهم على نحو ما فعلت في قصائد مسامير (أ ب أ ، ب ج ب ، ج د ج ، د هـ د ، هـ و هـ) مع ملاحظة أن تكرار الحرف يعني تكرار القافية ، وفي « رماد » استعملت نظام الرّباعية (أ ب ب أ) وفي « غرباء » استعملت نظام المقطوعة STANZA ، وكانت القافية في كل مقطوعة تجري هكذا (أ أ ب ب أ ب) أما قصيدة « الكوليرا » فقد كانت المقطوعة فيها أطول مما ينْبغي قليلا وقد جرت على هذا النسق (أ ب ب ج ج ب د د ب هـ هـ هـ هـ) ثم كان التحرر التام للقافية في مّر القطار ، نهاية السلم ، خرافات ، جدران وظلال ، ولعل هذه هي الخطوة الوحيدة التي تسبق الشعر المرسل 'Blank Verse' فاذا جاءت إلى قصيدة الجرح الغاضب فانها تقرر أن أسلوب تقفيتها مقتبس من الشاعر الأمريكي « ادغار ألان بو » في قصيدة ULALUME ، وفي مقدمة ديوان « شجرة القمر » نراها تأخذ أسلوباً تراجعيا فتقول : ومما أعلن أسفي له أنني في شعري الحر لم أعن عناية أكبر بالقافية فكنت أغيّر القافية سريعا ، وأتناول غيرها وهذا يُضْعف من الشعر الحر لانه يعتمد على أبيات تتفاوت أطوال أشطرها وبذلك ينقص الرنين والموسيقي « ولهذا بتّ أدعوا إلى أن يرتكز الشعر الحر إلى نوع من القافية الموحدة ولو توحيدا جزئياً فبذلك نزيده موسيقي وجمالا ونحميه من ضعف الرنّين وانفلات

الشكل ، وفي دراستها عن علي محمود طه(٣٠) نراها تقول انه كان موفقا حين التزم القافية الموحدة وحين خرج عليها ، وفي دراستها عن الشاعر واللغة(٣١) نراها تذكر أن الجاهليين حرصوا عليها لحبهم لوضوح الألفاظ وقَطْعيتها ، ولأنهم كانوا يطلبون الواقع ويعبرون عنه بوضوح ، وهذه النظرة هي المسئولة عن حبّ العربي القديم للبيت المستقل الرنّان ، ولكراهيتهم لما يعرف بالتضمين ، فهم قد فعلوا ذلك ـــ كما استعملوا السجع في النثر ـــ ليزيدوا الكلام قطعية وصرامة ، كما ترى أن القافية الموحّدة تؤثر في شكل الفكر الموجود في القصيدة وترتبط به ، وهي بهذا تُفيد في الموضوعات التي يجب تقسيمها على كل أبيات القصيدة تَقْسيماً يشدّ المعنى ويَجْمعه في تيار واحد لا صعود فيه ولا نزول ، عن طريق تسلسل المعنى تسلسلا لينا ، وتساعد القافية على اختتام الموضوع بآخر بيت ، وقد حافظ العربي على القافية الموحدة ، ثم كان دور الأندلس في القافية المنوّعة التي تجري وفق نسق ثابت ، ثم كان دور البند ، ودور الشعر الجديد الذي أتى بالقوافي المتتالية على غير تداخل كما في قصيدة « الأمير السَّعيد » لعبد الوهاب البياتي في ديوانة ص ٣٠٠ ، وهناك القوافي المنوّعة المتداخلة على غير نسق كما في قصيدة الأفعوان للشاعرة بديوانها ص ٧٧ م ٢ ، ومن تفصيلات هذه الفكرة أن القافية المتداخلة صنفان :

١ ـــ القوافي ذات التداخل الجزئي المعزول

٢ ـــ القوافي ذات التّداخل الكلي المترابط ، وهي تنتهي إلى أنها لم تتخل عن القافية وإنما تَحْتضنها وتشعل حولها الثّريات وأن « عبد الوهاب البياتي » كان من أسبق الشعراء إلى محاولة التهرب ، وأن « عبده بدوي » تعامل مع القوافي الجزئية ، ثم تقف عند ظاهرة ما تسمية الشّطر الطويل الذي يستغرق أسطرا متعددة كثيرة ثم تأتي في آخر القافية ، وهي لا توافق على هذا وتعتبره نوعا من أنواع التفلّت ، ثم تقول : ان الشعر الحّر يبيح للشاعر أن يطيل الشطر إلى أيّ

---

(٣٠) الصومعة والشرفة الحمراء ص ١١ ، ١٣ ، ٣٠٧ وما بعدها .

(٣١) كتاب الموسم الثقافي في جامعة الكويت ١٩٧٠ ـــ ١٩٧١ ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

حد يشاء ، وهذا يَنْفي الحاجة إلى التّدوير أصْلا ، خلافا لشعر الشطرين الخليلي الذي يصح أن يقع التدوير في آخر شطره الأول لكي يطيل الشاعر الشطر ويمزجه بالشطر الثاني(٣٢) ، المهم أنها ترى أن التّدوير يَقْتل القافية قتلا ويحرم الأشطر منها ، وأنه يخرّب الشعر الحر ويمزّق قوافيه ، لأن قراءته غير ممكنة ، ولأنه يملّ ويتعب السمع ، ويخرج على ما تسميه قانون الأذن العربية ، ولأمر ما نراها لا توافق على ما يسمى « الشعر المرسل » لأنه يهدر القْافية .

وهي تجمل رأيها في القافية ـــ بعد مرحلة شظايا ورماد ـــ بأنها تفتح أبواب معان مبتكرة ، ولا تكبح جماح الطاقة ، ولا تُوقع في التكلف ، ذلك لأنها تعطي مفتاحا سحريا يقودُ إلى المناطق غير الواعية في العقل الباطن ، ثم أن أجمل الشعر العربي قد نظم في ظل القيود التي أضفْتَها القافية الموحّدة ، وفي ضوء هذا ترى أن القافية ضرورة شعرية ملحّة لأنها تنشر على القصيدة « وشاحا ضبابيا شفافاً ، وتمرّر عبر الكلمات تيارا كهربائيا آسرا ، وتشيع في الأشطر حساً جماليا مرهفا ، فتقفية القصيدة مطلب سايكولوجي فني ملح بحيث تكون الأشطر السائبة نقصا ، واخفاقا للنغم الجميل ، ثم تذكر تسع عوامل تجعل منها ضرورة :ـــ

١ ـــ تحديد لنهاية الشطر ـــ خاصة الشعر الحر ـــ فهي جرس يدق ويخبرنا أن عبارة أو مقطعا قد انتهت ، ومن هنا تكون نقطة الصلابة في كيان الشطر .

٢ ـــ القافية الموحدة توحيدا جزئيا أو كليا في القصيدة الحرة ـــ غير الطويلة طولا فادِحاً تصبح وسيلة لخلق وحدة في القصيدة كلها ، فهي تلمّ شتات الجو بالنّغم العالي الذي تحدثه .

٣ ـــ القافية وسيلة أمان واستقرار للقاريء ، وباشعاره بأنه ليس في غابة كما في القصيدة الْمُدورة .

---

(٣٢) العدد الأول من مجلة الحصاد التي تصدر عن قسمي اللغة العربية والانجليزية بكلية الآداب ، جامعة الكويت ، مقالة القافية في الشعر العربي المعاصر .

٤ ــ تشعر بوجود نظام في ذهن الشاعر ، وبتنسيق الفكر لديه ، ووضوح الرؤية ، وقوة التّجربة ، كما تشعر بالسّيطرة على القصيدة ، فالقصيدة التي لا قوافي لها تبدو وكأنها متمردة على صاحبها .

٥ ــ جانب مهم في سايكولوجية القصيدة ، والمعاني غير الواعية فيها ، أنها تعبير عن الأفكار الدّاخلية التي لا يتعمدها الشاعر ، وإنما تبزغ من خلال اللاوعي فالقافية تكشف المخبوء ، وتقول مالا يريد أن يرفع الستار عنه .

٦ ــ تعطى نغما يُمَوسق الشطر ، أو تضيف لحنا وجوا إلى القصيدة .

٧ ــ تقدم تيارا كهربائيا يسرى في القصيدة ، ويرقرق في ألفاظها مغناطيسية تجتذ بنا ، دون أن نعلم لماذا تجتذبنا .

٨ ــ هي قيد حقا ، ولكن من قال ان كل قيد يقصّ جناح الشاعر ، فهي تنبت الأفكار ، وتغير اتجاه القصيدة إلى مجالات خصبة مفاجئة .

٩ ــ في شعر التضاد والمقاومة ، يعطى ترادف القافية إحساسا بأن الشاعر مجهّز بعزيمة صلبة لا تلين ، ذلك لأن القافية في الصّميم قتال ومصاولة[٣٣] والملاحظ أنها اعتبرت الجانب الصوتي جانبا واحدا من جوانب القافية ، وهذه نظرة تُحمد لها ، مع أن الأمر كان يستدعي وقفة عند بعض الأشكال التي تقف عند حدود الصوت كالموشح مثلا ، والتي يمكن معرفة معاني الموشحة من القافية ، ثم انه يمكن ارتباط القافية بالمعنى الذي يحاكي الوزن بالصوت ، وهناك القوافي التي تنطلق أساسا مما يسمّى « اسمْ الصّوت » كالصليل والهدير والأزيز والخرير ، بالأضافة إلى أن هناك مستويات للصوت علوا وانخفاضا وما بينهما ، ومن المعروف أنه توجد طبقة صوتية خاصة بالموضوع ، وطبقة خاصة بالنفس ، وطبقة خاصة بالعالم حين ينظر إليه من زاوية مرئية

---

(٣٣) مخطوطة سيكولوجية الشعر للشاعرة ص ١١ ، ١٣ ، والعدد الثالث من مجلة الشعر ــ يوليو ١٩٧٦ .

ومسموعة ، وهناك طبقة تتصل بالصفات الميتافيزيقية ـــ السامي ـــ المأساوي ـــ المخيف المقدس ـــ ذلك لأن الكلمة ليست مجرد نطق للتعبير عن غرض معين ، وإنما هي في الأساس طراز خاص بالتّرتيب والسياق(٣٤) ثم ما صلة القافية بقضية المقاطع ، وبخاصّة المقطع الطويل الذي لا يجيء إلا في حالة الوقْف ، والذي منه مثلا قول شوقي :

ارفعي الستر وحَيّ بالجبيـــن   وأرينا فلق الصبـــح المبيـــن
وقفي الهودج فينـــا ساعـــة   نقتـبسْ من نور أمّ المحسنيـــن

ونحن لا ننسى هنا الألفاظ ذات الدلالة الحركية ، وكيف أنه يكون لها أكثر من صلة بالقافية ، ولنتأمل مثلا ما جاء في العمدة ١/٣١٠ من أن الأمين قال لأبي نواس : هل تصنعُ شعراً لا قافية له قال نعم ، وقال ارتجالا

ولقد قلتُ للمليحـــة قولـــي   من بعيـد لمن يحبك (أشار قبلـة)
فأشارت بمعصم ثم قالـــت   من بعيد خلاف قولي (أشارة لالا)
فَتَنَفّسْت ساعـــةً ثم إني   قلتُ للبغْل عند ذاك (اشارة امش)

هذا بالأضافة إلى القافية الغنية في « لزوم ما لا يلزم » ، وإلى بعض الفقرات والأشطر التي تتكرر فتكون قافية غنيّة على نحو ما نرى مثلا عند « علي محمود طه » ومهما يكن من شيء فإنه إذا كانت النظرة القديمة للقافية تقول بأنها كانت وراءها شدة حرص العرب على التمييز بين فروق المعاني ، وعلى ما يسمى إحداث « اللذاذة »(٣٥) ، فانه يمكن من وجهة نظرنا اعتبارها عنصرا زخرفيا ـــ كما حدث فيما يعادلها من الفن التشكيلي ـــ يؤكّد على الاستمرار ،

---

(٣٤) نظرية الأدب ص ٢٠٨

(٣٥) تأمل قول حازم القرطاجني في منهاج البلغاء ، أنهم لو أجروا أواخر الكلم كيف اتفق لم يكن ذلك ملذوذا ، لأن ذلك أمر لا يرجع إلى نظام ، ولتجْري الأمور على نظام منضبط محكم موقع عجيب من النفس بحفظ المتكلم لنظام كلامه ومقابلته بضروب هيئاته .. لو كان الأمر في ذلك على غير نظام لما كان للنفوس في ذلك تعجيب ولكانت الفصاحة مرقاة غير معجزة أحدا ص ١٢٣ ، ١٢٤ .

ويتجاوز العالم المادي ، ويملأ الفراغ ، وإذا كانت الزّخرفةُ قد استخدمت لذات الزّخرفة في الحضارة العربية ، فإنّ القافية لها دور يشبهُ هذا الدّور ، كما أنّها تفيد في الرّبط بين عالم الوزن المجرد ، وعالم الألفاظ المحسوس ومن هنا كان التّمسك بها ، أو العودة بصورة من الصور إليها ، وعلى كل فاذا كانت نظرتها للعروض العربي ثنائية بمعنى التأكيد أساسا على البنية الصّوتية ، مع ملاحظة الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر ككل[٣٦] ، فإنها في القافية قد نظرت إليها من أكثر من منظور كما وضحنا .

ولقد كان مما يتفق مع الأطار العام الذي تتحرك فيه اهتمامها البالغ باللغة وقوانينها ، فقد طلبت من الشاعر أن تصبح اللغة فطرة عنده ، بحيث يمكنه الجمع بين روعة الشعر ، وعدم الخروج على قواعدها ، وعلى حد تعبيرها « .. إن اللغة تتفتّحُ كالوردة بين يدي الشاعر ، وكل ما عليه أن يحترمها ، ويحب صيغها ، ويتذوق أقيستها ، ويدرك أنّ لها كياناً منفصلا ، وبعد فان اللغة ليست اداة وإنما هي ذات ولها شخصية وكيان ، فاذا أردنا أن نَسْتفيد منها وجب علينا أن نعرفها وندرس دروبها ومسالكها ، ونعرف الكثير عن صفاتها وخصائصها وفلسفة صيغها »[٣٧] .

---

(٣٦) تأمل مثلا ما جاء في رسالة لبدر شاكر السياب في ٩ نيسان ١٩٦١ « أنا من أعداء التفلّت من القافية ، ان اللغات الخالية من الحركات — وهي كل اللغات ما عدا العربية — وأوزان الشعر التي تعتمد على الارتكاز وليس على التفعيلة ، قد تخفف مما يحدثه الشعر من القافية على الأذن من وقع غير منغوم ، صحيح أن أبياتا مقفاة في قصيدتك ولكنك — على العموم — أهملت القافية ، وكان في الأمكان أن يتضاعف أثر صورك وأفكارك وعواطفك على النفس لو كانت قصيدتك مقفاة رسائل السياب . جمع وتقديم ماجد السامرائي — ص ١٠٨ ، دار الطليعة بيروت ، وتأمل ما يراه عبد الجبار داود البصري من أن وراء حماسة نازك للقافية — بعد فتور — نُضْج انتمائها القومي — نازك الملائكة ص ١٧٩ .

(٣٧) انظر للشاعرة التجزيئية في المجتمع العربي ص ١٦٥ وما بعدها وأنظر الفصل الثاني الذي عنوانه « الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر » من كتاب قضايا الشعر المعاصر مع ملاحظة أن الأسماء قد تعددت ، فهي أطلقت على الحركة الجديدة اسم « الشعر الحر » ، وسماها الدكتور محمد مندور « الشعر الجديد » ، وسماه علي أحمد باكثير « الشعر المنطلق » وجاراه الدكتور محمد

ولقد كان أكثر ما ركزت عليه في عالم اللغة قضية النحو ، فهي ترى أن القواعد صديقة للشاعر وحاميته ومعطيته الأمان والحارسة القومية للمعاني ، بالأضافة إلى أنها تهبه العمق التاريخي وتربطه بالزمن ، ومن هنا نراها تعيب على النقاد الذين لا يقفون عند أخطاء اللغة(٣٨) ، ذلك لأنها تَنْطلق من مقولة عدم الفصل بين الصواب والجمال فهما متلازمان ، ولأنه يبدو أنها متأثرة برأي عبد القاهر الذي يرى أن النظم والنَّحْو شيء واحد ، ذلك لأن النظم يشمل الأعراب ، والرُّتْبة ، والصّيغة .

كل هذا جعلها لا تتهاون مع ما يخالف قاعدة عروضية أو نحوية ، وجعلها تمسك بالموازين التي اصطلح عليها ، وان كانت قد ألحت في وقت مبكر إلى ضرورة تطوير الدراسات العروضية للتطور السريع الذي لحق الشكل وفي الوقت نفسه رأت أن يكون النْص الشعري هو الأصل ، وليس القاعدة المسبقة ، فالقواعد مجرد استقراء واع ، وفي ضوء هذا رأيناها تُلطّف بعض أفكارها الرئيسية ، فمثلا اذا كانت في ١٩٥٧ قد دعت إلى ضرورة تجانس التفعيلات في ضرب القصيدة فانها في الطبعة الرابعة من قضايا الشعر المعاصر ١٩٧٤ ، دعت إلى ما سمَّته « تلْطيف » القاعدة ، وذلك بجواز أن تجتمع التفعيلة مع ممدودها في ضرب القصيدة الحرة(٣٩) ، فموقفها يُشبه موقف حازم القرطاجني الذي يحدّد الخروج بما يسميه « الأساغة » وفي الوقت نفسه يؤكد على احترام اللغة ، ويرى أن هناك ضرائر مستقبحة في الشعر ، ولكنه يجيء دون موقف ابن الأثير الذي يقدم « الْحُسن » على « الجواز » ، ويعلّل ذلك بقوله « فان صاحب هذه الصناعة يصرف الألفاظ بضروب التّصريف ، فما

النويهي وسماه ابراهيم الأبياري الشعر المستحدث ، بينا سماه د. مصطفى جواد النثر المشعور وسماه الدكتور احسان عباس الشعر « المفصَّن » ، كما كان هناك من سماه الشعر الطليق في عام ١٩٢١ بالعراق ، أما العقاد فقد أطلق عليه أكثر من اسم وركز على كلمة الشعر السائب .

(٣٨) كتاب الموسم الثقافي لجامعة الكويت ١٩٧٠ ــ ١٩٧١ دراسة للشاعر بعنوان الشاعر واللغة .

(٣٩) مخطوطة سيكولوجية الشعر ص ١١ ، ١٢ وما بعدها

عذب في فمه منها استعملت ، وما لفظه فمه تركه »(٤٠) ، وقد كنا نحب وهي الشاعرة القديرة أن تقدم « الحسن الشعري » على « جواز القاعدة » .

.. وأخيرا فهذه قطرات من عالمها المتجدد الخصب ، فهي لم تقف عند دور الريادة في الشعر ، ولكن كان لها دور في « التّنْظير » لما سمَّته الشعر الحر ، ومهما يكن من شيء فقد تركت « لمسة مشرقة » على ما يسمى بالعروض والقافية ، حين تركت العنان أولا لحركة الشعر ، ثم حين قَنَّنت ــ بحزم ــ للحركة بعد ذلك ، حين رأتْ العديد من التجاوزات ، وحين ارتبطتْ ارتباطا وثيقاً بالتيار القومي .

---

(٤٠) راجع منهاج البلغاء ص ٢٢٢ ، والمثل السائر ط ٢٨٣/١ ط ١٩٣٥ .

المرايا الشعرية لدى نازك الملائكة

محمد فتوح أحمد
كلية دار العلوم ـــ جامعة القاهرة

— ١ —

أعتقد — وأرجو ألا يكون هذا الاعتقاد ضربا من المصادرة — أن الرؤية الإبداعية في عالم شاعرتنا الرائدة ، نازك الملائكة ، لم يصبها من التغير والانتكاس ما قد ينال من تماسك أبعاد هذه الرؤية وانسجامها ، فعلى مدى ما يناهز الأربعين عاما ظل عالمها الشعري عاكفا على التقاط أعمق خلجات النفس ، وأدق تعاريج الذات الباطنة ، مع جهد دءوب في تقصى هذه وتلك ، ومع وعي فني يحيل هذه الخلجات والتعاريج إلى كيانات حية ، تتجسد ، وتنمو ، وتسهم في حركة القصيدة فاعلة ومنفعلة ، فيخيل إليك أنك بازاء مسرح داخلي مجاله الذات ، وشخوصه ما يعتور هذه الذات من أحاسيس القلق تارة ، ومشاعر الوحشة والضياع تارة أخرى ، وفي الحالتين لا يخلو الأمر من لفحة حزن رقيق غامض ، تومض أكثر مما تحرق ، وتوحي بالتوجس من المجهول أكثر مما تفصح عن بواعث واقعية عارضة .

والذي يقرأ ديوانها الأول الذي صدر سنة ١٩٤٧ بعنوان « عاشقة الليل »[١] لا يخطيء هذا النزوع المأساوي الحزين ، الذي تغلفه — في كثير من الأحيان — غلالة رومانتيكية رقيقة وفيه يلتقي بتلك القصائد التي تحمل رائحة الموت أو تومىء إلى فكرة الرحيل : « بين فكي الموت » ، « السفر » ، « مرثية غريق » ، « على حافة الهوة » ، بل إنها حين أرادت أن تترجم عن الشعر الغربي لم تجد أقرب إلى مزاجها الفني من قصيدة توماس

---

(١) صدرت الطبعة الأولى من هذا الديوان سنة ١٩٤٧ م عن مطبعة الزمان ببغداد ، ثم ظهرت طبعة الثانية سنة ١٩٦٠ م عن المكتب التجاري ببيروت .

جراي المسماة « مرثية كتبت في مقبرة ريفية "An Elegy written in a Country Churchyard" وهي قصيدة مطولة ينسجم ما فيها من لوعة غامرة مع ذلك المزاج الشاعري الحزين .

— ٢ —

واذا كان لنا أن نعتبر الصور الشعرية — كما يراها سيسيل دي لويس — بمثابة « سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة ، بحيث تعكس الموضوع وهو يتطور في أوجه مختلفة »(٢) ، فإن مرايا الشاعرة في هذا المرحلة كانت من الصفاء والخلوص بالقدر الذي يكشف عن طبيعة هذا الموضوع وتجلياته الشكلية ، وليس محض مصادفة أن تكون أبنية هذه المرايا موزعة بين « الرياح الداويات » ، و « النهر الذي تحيط به المفاوز » ، وتتدفق فيه « أمواج من السم الزعاف » ،و « الشواطيء الخالية من الظلال والعطور » ، و « الزورق المخدوع » ، و « الليل المزدحم بالمخاوف والوساوس » . لقد كانت هذه الأبنية الصورية أكثر الأشكال مواءمة لمشاعر التوجس والوحشة والقلق التي نهضت عليها تجربة الشاعرة في هذا الطور من حياتها الأبداعية :

في عمق صحراء الحياة ، هناك فوق لظى الرمال
حيث الرياح الداويات ، مدينة بين التلال
في قلبها نهر تحيط به المفاوز والصخور
وشواطيء لا ظل فيها ، لا خمائل ، لا عطور
والماء يبدو وادعا ، ووراءه الألم العميق
أمواجه السم الزعاف ، وإن بدا حلو البريق
كم زورق خدعته جنيّاته ورسومه
كم حالم أودت به أمواجه وسمومه
والشاطيء الثاني يلوّح بالجمال وبالفنون

(٢) سيسيل دي لويس : الصورة الشعرية — ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين — دار للنشر — بغداد سنة ١٩٨٢ — ص ٩٠ — ٩١ .

حتى اذا قاربتـه أبصرت إعصـار المنـون
لا شيء غير الشوك والأشلاء فـوق صخـوره
لا صـوت يسمـع غير ضجـة دوده ونسـوره

فالمرآة هنا تتسم بما تتسم به البنية العميقة للنص من تمزق وتشتت وانكسار ، والمدينة التي تهرب منها الشاعرة مدينة وهمية تقع على الحافة بين الحقيقة والرؤيا ، ويتوازى فيها الواقع والحلم ، ففي قلبها نهر ، ولكنه محفوف بالمفاوز والصخور ، ولهذا النهر شواطىء ، ولكنها خالية من الظلال والعطور ، وأمواجه تبدو وادعة ، ولكن من ورائها بخلاف كل الأمواج — ألما عميقا ، اذا أردنا تقرير الشعور ، وسما زعافا » ، اذا آثرنا لغة التصوير ، وفي لجته يترنح ذلك الزورق المخدوع الحالم بالنجاة ، المفتون بما تلوح به الشواطيء من جمال وإغراء ، حتى اذا قاربها — أو قارب الخلاص — اذ بهذا الجمال يتكشف عن أشواك وأشلاء وصخور ، ومن ثم تكون هذه المفارقة بين ظاهر المدينة وحقيقتها ، بين الحلك والواقع ، مقدمة لذلك التحذير الذي يتوجه إلى قاصد تلك المدينة ، أو قل تتوجه به الشاعرة إلى نفسها :

يا طارق البـاب المروع عُدْ ولا تهبـط هنـا
هذا الجمـال سيستحيل دمـا ومـاء آسنـا
هـذى الشواطـيء ، كل ما فيها أسى وتحسـر
فحـذار منها فالسمـوم معـدَّة والخنجـر
عد ، عد إلى لهـب الصحاري وانج من حمم المدينه
لا تلق قلبك في اللظى ، أصخ لشاعـرة حزينـه(٣)

وتوازيات الصور — أو المرايا — توازيات مركبة ، لا تنحسر منها طبقة إلا لتكشف عن طبقة أخرى ، فحيث تعادل المدينة بالدم والسم والخنجر ، ترى الحياة معادلة باللظى والرياح الداويات والمفاوز والصخور ، إلى درجة توحى

---

(٣) عاشقة الليل — ط ٢ — منشورات المكتب التجاري — بيروت سنة ١٩٦٠ — ص ٩٢ — ٩٤ .

بأن الهرب من المدينة على هذا النحو لا يشف فقط عن ذلك الرفض الرومانسي العريق لمظاهرة الزيف والتصنع في المدينة المعاصرة ، بل يضيف إلى ذلك توجسا من الحياة الواقعة برمتها ، ورفضا لكل ما يحف بهذه الحياة من إمحال المشاعر وصخرية القلوب وخوائها .

والصورة — عند هذه المرحلة من ابداع الشاعرة — لا تخلو من نمطية ، فعناصرها تمتد من قصيدة إلى أخرى امتدادا يكشف عن ديمومة الرؤية واستمرارها ، الأمر الذي يشي بأن انتقاء هذه العناصر كان يتم في تناغم مع طبيعة هذه الرؤية ، وليس أدل على ذلك من دوران المعجم التصويري — على الرغم من تنوع التجارب الشعرية — في اطار الزورق التائه ، والنجم الخابي ، والبحر المروع ، والملاح الضال ، والشاطيء المظلم ، والأعاصير ، وأشباح الدجى ، والظلال السود ، وما إلى ذلك من وحدات تصويرية تشكل في مجموعها لوحة لسفينة تائهة « ممزقة الشراع في خضم بحر رهيب ، غاب عنه الضوء والشاطيء :

يا ليل ما نفع الأسى ؟ يا بحر ما معنى الدموع ؟
النور يصخب داويا ، والموج يهزأ بالقلوع
أنى تسير سفينتي الحيرى اذن ؟ أين الرجوع
فلنمض للمجهول ، ذلك وحده ما نستطيع(٤)

وعلى الرغم من تناغم الصور الشعرية ، بحكم تناغمها — أولا — مع طبيعة الرؤية الشعرية ، وتناغمها — ثانيا — فيما بينها كعناصر تصويرية متفقة في مصدرها من عالم الظواهر ، حين يكون على حالة من الغضب أو الجهامة أو الاعتام ، فان خاتمة الصورة — في بعض الأحيان — تقع في منطقة ذلك الضوء الباهر الذي يكشف عن المقصود كشفا مباشرا ، فلا يكاد يترك لحدس المتلقى ما يضيفه ، فاذا قرأنا عن الرحلة الكبرى إلى وادي الأفول » ، بكل ما تثيره

(٤) قصيدة : السفينة التائهة — المصدر السابق — ص ١٣٢ — ١٣٥ .

هذه الرحلة من ترقب ومخافة وانتظار ، راحت خاتمة الصورة تحدد هذا المنتظر وتجلو ملامحه :

فوداعــا أيــها الركــب ، وداعــا يــا حيــاة
آن أن يطفيء أفراحــى وأحزانــي الممــات
آن أن تهجر قيثارى وعــودي النغمــــات
فسلام أيها الموت ، ســلام يا رفــات .(٥)

واذا تقنعت الدلالة بتلك الظلال الرجراجة التي تلدها تعبيرات « كالليل » ، « والصمت الكئيب » ، و « الكيان الذي تتمشى فيه الرعشاب » ، « الغروب » ، و « الهمس الغريب » ، أبت خاتمة الصورة إلا أن تفصح عما استكن وراء تلك الظلال من نذر النهاية :

واعترانــي خاطــر مشــج رهيــب
وتجلـــى لخيـــالاتي الممـــات .(٦)

واذا كانت جهامة الواقع واستدبار الحياة يفضيان إلى مثل هذا الحزن القدري الذي لا يخلو من استكانة وتسليم فان في تجارب هذه المرحلة ما يشي ببعض البواعث التي تسوغ هذا الحزن وتكسبه نبضا اجتماعيا ، وحينئذ يصبح الفرار من الواقع إدانه ضمنية له ، ويصبح استدبار الحياة تعاليا عليها ، وارتفاعا فوق شرورها وآثامها ، وتتبادل المحاور حتى يضحي ما كان واقعا بمنطق الناس زيفا بمنطق الشعر ، وما كان وهما من منظور الحياة والأحياء ، حقيقة من منظور الذات المبدعة :

كتمــت روحــي وباحــت مقلتايــا
ليتهــا ضنــت بأســرار حياتــي
ولمــن أشكــو عذابــي وأسايــا
ولمــن أرســل هــذي النغمــات
وحوالــي عبيــد وضحايــا

---

(٥) قصيدة السفر ــ المصدر السابق ــ ص ٤٢ ــ ٤٥ .

(٦) الغروب ــ المصدر السابق ــ ص ٧٦ .

ووجـــود مغـــرق في الظلمـــــات
لا أريـــد العـــيش في وادي العبيـــــد
بين أمـــوات وان لم يدفنـــــوا
جثث ترسف في أسر القيـــــود
وتماثيـــل اجتـــوتها الأعيـــن(٧)

فنبرة الحزن في هذا النموذج وأمثاله تتجاوز معنى التلذذ بالألم أو استعذاب العذاب على طريقة شعراء الموجة الرومانتيكية ، لأنه حزن لا يخلو من العلة ، ولا يفتقد جذور التمرد على حياة العبيد والوجود الفارق في الظلمات والتماثيل التي تجتويها الأعين ، وهو بكل هاتيك المعاني حزن يحمل ضربا من هجاء الواقع والتنديد به ، فهذا الواقع هو الموت بعينه ، وإن بدا بخلاف ذلك ، وأحياؤه موتى على الحقيقة ، وإن كانوا بلا قبور وما حاجتهم إليها وهم « يرسفون في أسر قيود » تقوم منهم مقام الأكفان ؟!!

— ٣ —

قلنا إن الرؤية الإبداعية لدى شاعرتنا لا تتغير ولا تنتكس ، ولكن هذا لا ينفي تطور طرائق التأتي إلى هذه الرؤية والتعبير عنها ، ففي ديوانها الثاني الذي أصدرته سنة ١٩٤٩ م بعنوان « شظايا ورماد » ، وفي شقيقه اللاحق ، الذي أصدرته سنة ١٩٥٧ م بعنوان « قرارة الموجة » ، نرى مسارب هذه الرؤية تنأى عن المباشرة ، وتصبح أكثر جنوحا إلى اصطياد لحظات الذهول النفسي ، حيث يتوارى الوعي وتنساب الخواطر طليقة حرة ، فتطفو على السطح منها رغبات ومخاوف كانت متوارية ولأن اللاوعى رمزي بطبيعته فإن هذه الرغبات والمخاوف لا تظهر في أشكالها الحقيقية ، بل ترتدي أقنعة رمزية تستر جواهرها ومصادرها الأولى ، وذلك ما تشير إليه الشاعرة ذاتها حين تقول : « إن النفس البشرية عموما ليست واضحة ، وإنما هي مغلقة بألف ستر ، وقد يحدث كثيرا أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية تثيرها آلاف الذكريات المنطمسة

(٧) قصيدة : في وادي العبيد — المصدر السابق — ص ٢٤ — ٢٧ .

الراكدة في أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات ، ومئات الصور العابرة التي تمر فيحدق فيها العقل الواعي ببرود ، وينساها نسيانا كليا ، فيتلقفها العقل الباطل ويكنزها مع ملايين الصور التافهة ، ويغلق عليها الباب ، حتى اذا آنس غفلة من العقل الواعي أطلقا صورا غامضة لا لون لها ولا شكل . وليست مثل هذه الأحاسيس الغريبة وقفا على إنسان دون إنسان ، سوى أن التعبير عنها يختلف فالأنسان العادي يراها في أحلامه ، أما الفنان فيعبر عنها بفنه وأحلامه معا . »[٨] .

وتلك نظرة إلى دور اللاوعي في العمل الفني ترجع إلى تقدم الدراسات النفسية الحديثة ، وما اكتشفه علماء التحليل النفسى — وعلى رأسهم فرويد Freud — من أن اللاشعور أساس الظواهر الهامة في حياتنا الداخلية ، وأن الفنان يمتاح من اللاشعور شأنه في ذلك شأن الحالم ، وهو مثله يترجم خفايا اللاشعور إلى صور ورموز . ويمتاز بالقدرة على ستر مصادرها بحيث تصبح أكثر انسانية وأوفر متعة له وللآخرين .

منذ تلك المرحلة تغدو الصورة الرمزية أبرر وسائل التعبير على قلم الشاعرة ، ثم تتجمع أقطار هذه الصورة وتتضام علاقاتها ليصبح النموذج الرمزي الأثير في كثير من قصائدها هو نموذج الأنسان المطارد من قبل قوة غامضة لا ترحم ، قد تكون هذه القوة — كما تحدثنا الشاعرة — « مجموعة من الذكريات المحزنة ، أو هي الندم ، أو عادة نمقتها في سلوكنا الخارجي ، أو صورة مخيفة قابلناها فلم نعد نستطيع نسيانها ، أو هي النفس بمالها — من رغبات وما فيها من ضعف وشرود ، أو أي شيء آخر . »[٩]

على أن هذا الأحساس الخفي بالمطاردة لا يطل علينا من قصائد الشاعرة صراحة بل يتجلى عبر رموز تتنوع أشكالها وتختلف طرق تكوينها ، فهو

---

(٨) مقدمة ديوان « شظايا ورماد » — ط ٣ — منشورات المكتب التجاري — بيروت سنة ١٩٥٩ — ص ١٤ .

(٩) المصدر السابق — ص ١٦ .

يتجسد تارة في صورة « أفعوان » مقيت ، يحاصر وجودها ، ويقتفي خطواتها أينما ذهبت :

وَوَراء الضبـــــاب الشفيـــــف
ذلك الأفعـــــوان الفظيـــــع
ذلك الغـــــول ، أي انعتـــــاق
من ظلال يديــه على جبهتــي البـــارده
أين أنجـــو وأهـــدا بـــه الحاقـــده
في طريقي .. تصب غدا ميتا لا يطاق ؟!!(١٠)

وهو تارة أخرى هوة سحيقة تصورها الشاعرة في قصيدتها « أغنية الهاوية »(١١) ، وتسعى إلى الفرار منها في قصيدتها « الهاربون »(١٢) ، ثم هو تارة ثالثة جيفة مشوهة لكائن بحري خرافي ، يظل يكبر ثم يكبر ، حتى يغلو عملاقا يسد على المحبين كل طرق النجاة .

تغرينا هذه الصورة الأخيرة بالتوقف لديها بعض الوقت ، لا لجمالها الشعري فحسب بل لأنها نموذج لطريقة الشاعرة في توظيف الظاهرة للايحاء بمكنون الحياة النفسية ، ففي قصيدة « لعنة الزمن »(١٣) نشهد لحظة من لحظات التوهج العاطفي بين حبيبين يجتليان المساء على شاطيء نهر تطفو عليه جثة سمكة ، لا تلبث أن تتحول إلى عملاق ينذر العاشقين بالفراق ، وكأن الشاعرة ترمز بذلك إلى وطأة الزمن ، وكيف يهتصر السعادة ، ثم كيف يحيل الحلم إلى واقع كئيب ، ويمد ظلاله السوداء على عواطفنا حتى وهي في ذروة ازدهارها . فلنر كيف يتم تكوين هذا الرمز منذ البداية :

ووقفنـــا فـــي الظلمـــة نحلـــم
بالموج وبالليـــل المبهـــم

---

(١٠) من قصيدة « الأفعوان » ــ ديوان شظايا ورماد ــ ص ٦٢ .

(١١) المصدر السابق ــ ص ١٠٤ .

(١٢) ديوان قرارة الموجة ــ منشورات دار الآداب ــ بيروت سنة ١٩٥٧ ــ ص ٩ .

(١٣) السابق ــ ص ٢٤ وما بعدها .

ونحوك من الأنجم والرؤيا والأمواج لنـا أطـواق
ونجوب العـــــالم في عربـــــات
صنـــــعتها أذرع جنيـــــات
من عطـــر الأزهـــار الخجـــلات
من أســـــلاك الضـــــوء الألاق
في قعر النهر على أرض لم يلمسها القمر الألاق
وتنـــاست مولدهـــا الآفـــاق .

وهذه الصورة الافتتاحية ذات مهمة مزدوجة ، لأنها ــ من ناحية ــ ترسم مجال الحدث في لمسات سريعة موحية ، وتقوم بغاية درامية تشبه ما يصنعه الكاتب المسرحي حين يخطط المحيط الذي تتحرك فيه شخوصه ، ولأنها ــ من ناحية أخرى ــ تبرز الوجه السعيد من وجهي اللوحة ، وجه « الحلم » بمكوناته من الموج والليل والأنجم والأزهار والضوء والقمر ، ومن ثم تكون المفارقة حين تقدم الشاعرة إلينا الوجه الآخر ، وجه الحقيقة الجهمة ، أو قل وجه الفراق الذي يلوح شبحه أمام ناظريها ، وبقدر التضاد بين الوجهين تكون الأثارة النفسية . ان الشاعرة في اللحظة التي يغفو فيها الخوف ويستيقظ الحلم ، تحس حركة تنبعث من مياه النهر انبعاثا مبهما :

لكنا اذ كنـا نحلـم
أحسسنا شبه صـــدى مبهـــم
« الجنيات المنتقمـــات
يصعدن الينـا في عربـــات »
وأجاب رفيقـــي : لا ، هيهـــات
ذلك صوت المـــوج الرقـــراق
الريح الحالمة البيضاء تمر على الموج الرقراق
وتخادع أسمـــاع العشـــاق » .
لأيـا وتبينّـا الحركـــه
ثمة واذا جثة سمكـــه

طافية فوق الموجة ميتة ، والشاطيء في اشفاق
وصرخت : رفيقـي ، أين نسيـــر ؟
لنعد ، فالجثـة همس نذيـــر
أرسلها عمـــلاق شريـــر »

بهذا تتكون الملامح الأولى للرمز ، فهو جثة سمكة قد لا تعني لخلي البال شيئا ، ولكنها بالنسبة للشاعرة « همس نذير » ، وكأنها تثير من أعماق اللاوعي صورة حبها وقد تحول إلى رفات ، أو إلى جثة هامدة كجثة هذه السمكة الشوهاء :

ومشينـــا ، لكـــن الحركـــــه
ظلت تتبعنـــا ، والسمكـــــه
تكبر ، تكبر ، حتى عادت في حضن الموجة كالعملاق
وصرخت : رفيقي أي طريـــق
يحمينا من هـــذا المخلـــوق
لنعد فالدرب يضيق ، يضيـــق
والظلمة محكمـــة الإغـــلاق »
فأجاب رفيقي مرتعشا ، والظلمة محكمة الإغلاق
« نهرب ، لن تسلمنـــا الآفـــاق »
وبقينا نهـــرب ، والسمكـــــه
تتبـــع أرجلنـــا المرتبكـــــه
تلك الأحداق ، وأين المهرب من لعنة تلك الأحداق ؟
وزعانفها السود الشوهـــــاء
سدت في وجهينا الأرجــــاء
وأراقت في الجو الوضـــــاء
سحبـــا سوداء ولون محـــاق
حتى وجه القمر السحري ، غشاه أسى وظلام محاق
وتلاشى مبسمة البـــراق

بهذا تكتمل أبعاد الرمز ، وتتحول جثة السمكة الصغيرة إلى عملاق يسد على

مشاعر الحب كل طرق النجاة ، حتى المجال الذي كان يزدان بالأنجم وأسلاك الضوء قد غشيته السحب السوداء ، أما القمر فقد تنقب بالظلام ، أو قل بالأسى الذي اعترى الشاعرة ، فما الطبيعة إلا صورة من حياتنا النفسية فيما يرى الشعراء .

ترى هل يرمز ذلك العملاق الخرافي إلى الزمن ، وهو ما يشف عنه عنوان القصيدة ؟ أم لعله يشير إلى التوجس من سطوة الواقع وبغتة القدر ، إن الجزم بأحدهما ليس بذي بال ، لأننا نعلم أنهما وجهان لحقيقة واحدة ، هي المجهول بأرحب معانيه .

والرمز في تلك القصيدة ومثيلاتها ذو طابع درامي ، من حيث أنه يعتمد على الحركة والتحول والتطور ، فهو يبدأ من همس مبهم لا يبين ، ولا يلبث أن يتجسد في جثة سمكة طافية ، وهذه بدورها تحول إلى ذلك الكائن الضخم الغريب . ثم أنه ــ بالأضافة إلى ذلك ــ رمز نفسي ، لا باعتبار شفوفه عن محتوى نفسى فحسب ، بل لأن صورته الفنية قد بنيت على ما يشبه الرؤيا أو تيار اللاوعي Unconsciousness ، اذ ليس معقولاً أن تصعد الجنيات المنتقمات من النهر كما تحدثنا القصيدة ، وليس معقولاً ــ كذلك ــ أن تتحول جثة سمكة صغيرة إلى عملاق خرافي الملامح والسلوك ، إنما هي رؤيا تتجلى من خلالها هواجس النفس في تلك الصورة الرمزية .

وربما ذكرتنا هذه اللوحة الرمزية في « لعنة الزمن » بقصيدة الغراب The Raven لادجار آلان بو ، وفيها يرمز الشاعر بالغراب إلى مرارة الذكرى ، مثلما ترمز شاعرتنا بالسمكة العملاقة إلى الزمن ، وفيها كذلك يستخدم « بو » عناصر الظلام والعواصف والرياح للايحاء بما يشبه مناخ التوقع الذي يفصح عنه الحوار في المقاطع الأولى من « لعنة الزمن » ، هذا بالأضافة إلى وحدة الشعور بالمباغتة في العملين ، حيث يفاجأ الشاعر في إحدى ليالي ديسمبر الباردة بطارق في الظلام ، وحين يفتح الباب على مصراعيه لا يجد أحدا ، واذ ذاك يعود إلى مجلسه قلقا مهموما ، ولكن الطرق لا يلبث أن يعود أقوى مما كان ، وحين يفتح النافذة يفاجأ بغراب مهيب غريب يقتحم عليه عزلته ، واذ يسأله الشاعر عن

كنهه ومبتغاه لا يجيبه هذا الطائر الأسطوري بغير كلمة واحدة : « هيهات » يقولها وكأنها ماتت على شفتيه فلا يجد عنها حولا ، وحينذاك نكتشف ــ فيما يشبه الحدس ــ أن القصيدة لا تحدثنا عن غراب حقيقي ، بل تومىء به إلى بعض الذكريات الأليمة التي يَعتاد الشاعر كلما أجنة الليل ، وتنشب نارها في صدره فلا يستطيع منها مفرا ، مثلما لا تستطيع شاعرتنا من عدوها الخفي مفرا .(١٤)

ــ ٤ ــ

والوتر الجديد في قيثارة الشاعرة ما يزال في طور العطاء ، لم يقل كل ما عنده ، ولم يبح بكل أسراره بعد ، والذي يقرأ نتاجها عبر سنوات العقد الأخير لا يخطيء تلك النبرة الصوفية الإشراقية التي تترقرق في النسيج الشعري فتجعل منه اضافة متميزة ، لا إلى حصاد الشاعرة فحسب بل إلى ديوان الشعر العربي المعاصر بعامة .

وهذا الطابع الإشراقي لا يقتصر على تلك التجارب التي ترتبط بمثير ديني واضح ، بل إنه يبدو حتى في تلك الحالات التي تدق فيها هذه الرابطة أو تنعدم ، كما نرى في قصيدتها « ويبقى لنا البحر »(١٥) ، ولكنه يتجلى بكامل سماته حين تكون صلة القصيدة بالباعث الديني مباشرة ، وحينذاك نرى هذا الطابع الإشراقي يتخلل مستويات البنية ، ويشع من أحدهما إلى الآخر ، حتى يصب في مجرى البنية العميقة أو الدلالة الصوفية التي تكون ما يشبه « النواة » بالنسبة للتجربة الشعرية . لنقرأ هذا المقطع من قصيدتها « زنابق صوفية للرسول »(١٦) :

---

(١٤) انظر ترجمة لقصيدة ادجار آلان بو في كتاب الدكتور محمد مندور : محاضرات في الأدب ومذاهبه ــ معهد الدراسات العربية ــ القاهرة سنة ١٩٥٥ ــ ص ٨٢ ــ ٨٣ .

(١٥) نشرت بمجلة الشعر ــ عدد ابريل سنة ١٩٧٧ ــ ٩٠ وما بعد هذا .

(١٦) نازك الملائكة : زنابق صوفية للرسول ــ مجلة الشعر ــ يناير سنة ١٩٧٨ ــ ص ٥١ وما بعدها .

وجه حبيبي أكبر من لا نهاية البحر ، من مداه
يسد أقطاره ويمتص طيره ، موجه ، رؤاه
وجه حبيبي زنابق ، أكؤس ، مياه
وجه حبيبي واللانهايات عالم واحد
ليس يشطر ، أو يتجزأ .

تشعر على الفور بما يشبه جذبة الوجد الصوفي ، يعبر عنها في اطار نغمي وتصويري يذكرك بقريب منه في « نشيد الإنشاد » من العهد القديم ، وهو الإطار الذي أغرى بعض شعراء الطليعة من المحدثين ، وبخاصة صلاح عبد الصبور ونزار قباني ، مع فارق لا بأس من إعادة التنوية به ، وهو أن نازك الملائكة تستخدمه للتعبير عن تجربة ذات مذاق ديني تختلف به عن تجارب الآخرين . على أية حال ، لا تلبث هذه الجذبة الصوفية أن تصبح صريحة في اتكائها على لبنات تصويرية خالصة في انتمائها الديني ، كالقرآن ، والترتيل ، والصوم :

من أبد الضوء جاء أحمد
من غابة العطر والعصافير هل أحمد
عبر عطور القرآن ، عبر الترتيل والصوم ، شعّ أحمد
من عمق أعماق ذكرياتي .

ويزداد وضوح الوجه الصوفي للتجربة ، حتى تغدو نوعا من « العروج » أو ضربا من « التسابيح الصوفية » :

ويا جناحي نحو سمائي ونحو ربي
يا قطرة الله في شفاه الوجود ، يا ظلتي وعشبي
أنقر تسابيح صوفية من على شفتيا
يا سبحاتي ، يا صوم أغنيتي ، ويا سنبلا طريا
إني ، أنا حرقة المتصوف في غسق الفجر
أحمد ، أحمد ....

---

(١٧) نازك الملائكة : الماء والبارود ــ الشعر ــ يناير سنة ١٩٧٦ ــ ص ١٣ وما بعدها .

فعلاوة على تغذية الوجه الصوفي للتجربة ، تارة عن طريق الوصف : « تسابيح صوفية » ، وتارة أخرى عن طريق الأضافة : « حرقة المتصوف » ، نرى في ترديد اسم الرسول ذلك الترديد الإيقاعي ، ما يبتعث جو « الذكر » والدندنة الصوفية ، هذا كله بالأضافة إلى ما في صورة ذلك الطائر السماوي الذي « ينقر التسابيح » وتعرج الروح على جناحيه إلى الله ، من نبض تراثي غير منكور .

وللشاعرة ولع بهذا النبض التراثي ، والديني منه بخاصة ، وقد سبق أن أغرتها واقعة تفجر الماء تحت قدمي الطفل المبارك « اسماعيل بن ابراهيم » ، فاتخذت منها تعبيرا موازيا عن تفجر النار بما يطفيء غلة المقاتلين في حرب رمضان ، وها هي تنتقل من حدود الصفا والمروة إلى « المزدلفة » التي تتحول ــ في الرؤيا الشعرية ــ من حيث كانت مجرد منسك من مناسك الحج ، إلى حيث أصبحت قمرا ونهرا ورحلة صوفي وصلاة :

ينحنـــــون
يجمعـــون الصدف الأبـــيض في شط السكـــــون
ويصلى فوق واديهم « قمـــــــــــــــــــــــــــر
ضوؤه أشرعـــــــــة عبـــــــــر نهـــــــــــر
وجهـــــه مرحلـــــة صوفي وأسرار عيـــــــون
قمـر يمطر زخـات من الرؤيـا وأقـــداح صـــــــور
هدبـه للروح رحلـــه
وصلاة وأهلـــه .(١٨)

....

والذي لا ريب فيه أن هذا الانعطاف نحو الموروث الديني قد أضاف إلى تجربة الشاعرة بعض روافد اليقين والسكينة بدلا من ذلك الأرق تجاه الآتى ، أو التوفز تجاه المجهول بعامة ، ولكن القضية ليست قضية الأبعاد الجديدة في التجربة الشعرية فحسب ، بل إنها ــ بالأحرى ــ قضية التشكيل الفني الذي

(١٨) القمر على مزدلفة ــ الشعر ــ يوليو سنة ١٩٧٧ ــ ص ١٢ وما بعدها .

أمده ذلك الموروث بصور شعرية لا يفنى مددها ولا ينضب لها معين ، والموروث في هذه الحالة ليس مجرد مادة تاريخية صماء ، وليس كذلك مجرد قناع تلوذ به الشاعرة ، عزوفا عن المباشرة وتحرجا من التصريح ، بل هو نوع من التفكير بالماضي ، أو قل هو إعادة اكتشاف هذا الماضي في إطار رؤية معاصرة ، وعند هذا الطور الجديد من أطوار الصياغة الفنية ما يزال لدى شاعرتنا مما قد تقوله الكثير .



الفصل الثالث

آراء نازك الملائكة في نقد الشعر بين النظرية والتطبيق

إبراهيم عبد الرحمن محمد
كلية الآداب ـــ جامعة عين شمس

(١)

يتألف التراث النقدي للشاعرة نازك الملائكة من دراستين أصدرتهما تباعا مما يجعل منهما سجلا لتطور فكرها النقدي من ناحية ، ووثيقة تطبيقية تكشف عن طبيعة ذوقها الفني في تحليل النصوص الشعرية وتفسيرها ، وبيان قدرتها على المزاوجة بين التنظير والتطبيق في نظم أشعارها من ناحية أخرى .

وقد خصصت الشاعرة دراستها الأولى « قضايا الشعر المعاصر » لمتابعة حركة الشعر الجديد من خلال منهج تزاوج فيه بين النظرة الحضارية والتحليل الفني ، ومن ثم فإن مراجعة هذا الكتاب يمكن أن تدخل بنا إلى عالم « النقد النظري » عند الشاعرة ، وتمهد الطريق إلى تقويم آرائها النقدية في هذا الشعر .

وقد أقامت المؤلفة بناء الكتاب على موضوعين متكاملين : أحدهما التقنين لظاهرة الشعر الجديد ، والآخر ، وصف الطبيعة الفنية والموضوعية للظاهرة الشعرية عامة .

ويفرض علينا المنهج الصحيح أن نبدأ من حيث انتهت المؤلفة ، فنرصد أفكارها في الفن الشعري بوصفها أصولا فنية صدرت عنها في بناء « نظريتها » في الشعر الجديد ، وتشكيل ذوقها الفني في تحليل النصوص .

وقد أثارت في هذا القسم قضايا فنية وموضوعية هي : البناء الشكلي للقصيدة ، والصلة بين الشعر والحياة ، ومزالق النقد العربي الحديث ، ومسئولية الناقد اللغوية .

وكل قصيدة ، فيما ترى ، بناء متحد العناصر ، يتألف من الموضوع والهيكل والتفاصيل والأوزان . وأما الموضوع فهو « أتفه عناصر القصيدة لأنه في ذاته قاصر عن أن يصنع قصيدة مهما تناول من شئون الحياة ... وإنما هو أشبه بطينة في يد نحات يستطيع أن يصنع منها ما يشاء ».[1] وقياسا على ذلك فإن أي موضوع يمكن أن يصنع « عددا لا نهاية له من القصائد » كما أن الموضوع لا يكتسب أهميته الخاصة إلا في « اللحظة التي يقرر فيها الشاعر أن يختاره لقصيدته ، فهو إذ ذاك يوجه الهيكل ويمشي معه » ، ويتوحد مع عناصره الأخرى .

وقد حملها هذا المفهوم الخاص لموضوع القصيدة على رفض دعوى الالتزام باعتبارها « دعوة غير منطقية بالنسبة للشعر » لأنها تقحم عليه عنصرا غريبا ، والتأكيد على وحدة الموضوع في القصيدة ، ذلك أن الموضوعات المتعددة ، أو الموضوع العام تشتمل على جوانب واسعة لا حدود لها من الأفكار والتصورات ... وأن القصيدة ليست موضوعا وحسب ، وإنما هي موضوع مبني في هيكل .[2] « وعلى هذا الأساس يصبح « الهيكل أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيرا فيها » لأن وظيفته الكبرى أن يوحد القصيدة و « يمنعها من الانتشار والانفلات ، ويلمها داخل حاشية متميزة » .[3] ويحتمل الموضوع الواحد عددا لا يحد من الهياكل التي تختلف وتتفاوت باختلاف قدرات الشعراء التعبيرية ، وتفاوت مواهبهم الفنية . ولكن الهيكل الجيد هو الذي يملك أربع صفات عامة هي : التماسك ، والصلابة ، والكفاءة ، والتعادل !

والتماسك ، في رأيها ، أن يقيم الشاعر توازنا دقيقا بين العناصر الوجدانية والعناصر الفكرية ، بحيث **لا يطغى** أيّ منهما على الآخر طغيانا يفكك بنيان القصيدة إلى عناصر متناثرة من الانفعالات والأفكار .

والصلابة ، تعني أن يكون « هيكل القصيدة العام متميزا من التفاصيل

---

(١) قضايا الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت . الطبعة الرابعة ١٩٧٤ : ٢٢٤
(٢) المصدر نفسه ٢٢٤ ــ ٢٢٥
(٣) المصدر نفسه ٢٢٥

التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري »(٤) وأن تجيء الصور والعواطف بحيث لا تطغى على الخط الأساسي في الهيكل ، فلا يسرف الشاعر في إيرادها حتى لا تفقد القصيدة شيئا من قيمتها الجمالية !

وكفاءة الهيكل تعني في المقام الأول ، توحده واستقلاله بمعنى أن عناصره الضرورية تتحد لتجعل منه وحدة قادرة على الإبانة ومستقلة عن أية عناصر خارجية أخرى ، قد يلجأ إليها القارىء لتعينه على الفهم . وتتحقق هذه الكفاءة من خلال عنصرين : الأول ، لغوي ، والآخر ، مجازي . واللغة عنصر أساسي في كفاءة الهيكل لأنها أداته الوحيدة ، ولذلك فإن وضوحها وتحدد معانيها ضروريان لفهم المعاني وتفسير المواقف ، ومن ثم فإن التشبيهات والصور والاستعارات وغيرها من ألوان المجاز التي يستعملها الشعراء ، يجب أن تكتسب قيمتها من دورها في بناء هيكل القصيدة وصلتها بمعانيها ، لا من صلتها بذاتية الشاعر ، أو تعلقها بذكرياته الشخصية ، « وعلى الشاعر أن يحترس من الخلط بين ما له قيمة في القصيدة ، وما له قيمة في نفسه ... فالشعر لا يعترف بأية قيم عاطفية أو جمالية خارجة ، ولا بد لمن يريد أن يتغنى بمكان يحبه أو شخص يعزه أن يجعل هذا الشخص وذلك المكان حبيبا في داخل القصيدة نفسها بمختلف وسائل الفن المشروعة » .(٥)

وأما **التعادل** ، فهو ضرورة أن يقوم توازن صارم بين أجزاء الهيكل ، فتتعاقب فيه الصور والانفعالات ، وتتوالى الأفكار بقيم متساوية حتى تؤدي إلى خاتمة القصيدة التي يجب أن تتميز عن غيرها من أجزاء الهيكل الأخرى ، بما يقوم بينها وبين هذه الأجزاء من تعارض يحقق للقصيدة مغزاها وأثرها في نفس متلقيها .

والخاتمة ، فيما ترى الناقدة ، قانون عام مضمونه « أن القصيدة تميل إلى الانتهاء إذا استطاع الشاعر أن يحدث تعارضا واضحا بين السياق والخاتمة . فإذا كان السياق هادئا جعل الخاتمة جهورية ... وإذا كان السياق متحركا مال

(٤) المصدر نفسه ٢٢٦
(٥) المصدر نفسه ٢٢٧ ــ ٢٢٨

بالخاتمة إلى السكون وهكذا ... » .(٦)

وتلاحظ الناقدة أن جميع القصائد على اختلاف الشعراء والموضوعات ، لا تخرج من حيث الهيكل عن ثلاثة أنواع عامة ، لكل منها خصائصه الثابتة : الهيكل المسطح ، وهو الذي يخلو من الحركة والزمن ، والهيكل الهرمي الذي يستند إلى الحركة والزمن ، والهيكل الذهني الذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن !

وقد وقفت في حديثها عن كل نوع عند قصيدة بعينها من قصائد الشعر الحديث تراها تشخص الطبيعة الفنية والمعنوية لهذا الهيكل أو ذاك : فاتخذت من قصيدة « شباك » لنزار قباني صورة للهيكل المسطح ، الذي يمتلىء بالفجوات ، ومن قصيدة : التمثال لـ « علي محمود طه » نموذجا للهيكل الهرمي الذي تتوالى فيه الأحداث وتنساب المشاعر . ومن قصيدة « أنت أنا » لأمجد الطرابلسي نموذجا للهيكل الذهني .

وقد أولت الناقدة أساليب التكرار في الشعر عناية خاصة ، وقامت بدراستها من ناحيتين : تاريخية ، تتبعت فيها ورود التكرار في الشعر القديم والحديث ، وفنية عمدت فيها إلى رصد أشكاله المختلفة ، ووظائفه الفنية والنفسية ، حين يكون كلمة أو عبارة أو بيتا . وتفرق بين نوعين منه : التكرار الرديء الذي تغلب عليه اللفظية ، « وعلة هذه الرداءة أن طائفة من الشعراء تضيق بهم سبل التعبير فيلجأون إلى التكرار التماسا لموسيقى يحسبون أنه يضيفها ، أو تشبها بشاعر كبير ، أو ملئا لفراغ ! والتكرار المبتكر ، الذي « يتعلق تعلقا مباشرا ببناء القصيدة العام » .(٧)

وتضع لتقويم التكرار في الشعر قانونين عامين يحكمان ظواهره المختلفة في سائر القصائد الشعرية : الأول ، « أن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها » والآخر ، « أن التكرار

(٦) المصدر نفسه ٢٣٠

(٧) المصدر نفسه ٢٥٥

يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة » وأهمها قانون التوازن .(٨)

وفيما يتصل بدلالة التكرار فترى أن الشاعر المعاصر « يقدم لنا ثلاثة أصناف من التكرار تخضع كلها للقانونين السالفين : التكرار البياني ، وتكرار التقسيم ، والتكرار اللاشعوري . والتكرار البياني أبسط هذه الأنواع جميعا ، وهو الأصل في كل تكرار تقريبا ، وإليه قصد القدماء بمطلق لفظ « التكرار » الذي استعملوه . وقد مثل له البديعيون بتكرار « فبأي آلاء ربكما تكذبان » « في سورة الرحمن » .(٩) وأما تكرار التقسيم فهو « تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة » .(١٠) وشرط التكرار اللاشعوري « أن يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة ، ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية » . ومثل هذا النوع من التكرار لم يرد في الشعر القديم الذي وقف نفسه ، فيما يلوح على تصوير المحسوس والخارجي من المشاعر الإنسانية » .(١١) وقد ختمت الناقدة حديثها عن التكرار بهذه الحقيقة الفنية وهي « أن التكرار في ذاته ليس جمالا يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله ، وإنما هو مثل غيره من الأساليب الفنية ، يجب أن « يجيء في مكانه من القصيدة ، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات ... فهو بسهولته وقدرته على ملء البيت وأحداث موسيقى ظاهرة فيه ، يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري ... « وهو فيما ترى ، مزلق قد وقع فيه كثير من الشعراء المحدثين !(١٢)

---

(٨) المصدر نفسه ٢٦٦ ــ ٢٦٧
(٩) المصدر نفسه ٢٧٠
(١٠) المصدر نفسه ٢٧٤
(١١) المصدر نفسه ٢٧٧
(١٢) المصدر نفسه ٢٨٠ ــ ٢٨١

(٢)

وقد انتقلت الناقدة في الباب الثاني إلى ناحية موضوعية ، هي دراسة الصلة بين الفن والحياة ، وأثارت في هذه الدراسة قضيتين هما : الشعر والمجتمع والشعر والموت ...

(١) وهي تلاحظ ، فيما يتصل بالقضية الأولى ، إن الدعوة إلى اجتماعية الشعر قد وجدت لها أنصارا متحمسين في الكتابات الصحفية العربية ، وفي محطات الإذاعة وأحاديث الأندية والمجتمعات « حتى باتت في عنفها تشبه تيارا جارفا يريد أن يكتسح القيم كلها » .(١٣) ولكن هذه الدعوة على الرغم مما يعلقه عليها أصحابها من آمال في « إنقاذ هذه الأمة التي تعبر اليوم مرحلة متأزمة من حياتها ... »(١٣) فإنها دعوة خطرة لأنها لا تستند في محاولة توثيق الصلة بين الشعر والحياة الاجتماعية على أسس فنية خالصة ، ولكنها مثل دعوة الالتزام « تتحدث عن كل شيء آخر غير الشعر ، مع أنها موجهة إلى الشعراء »(١٤) فلم تضع لنفسها بعد أسسا نظرية تحدد طبيعتها الفنية والإنسانية والوطنية والجمالية ، فمن الناحية الفنية ، تلح هذه الدعوة على « الموضوع » وتجعله غاية الشعراء الوحيدة ، مهملة سائر المقومات الفنية للقصيدة من البناء إلى الهيكل ، إلى الموسيقى وغيرها من المقومات الأخرى التي تجعل من القصيدة بناء فنيا وجماليا قائما بذاته ، ومعنى ذلك أنها تعزل الموضوع عن سائر المقومات الفنية للقصيدة ، مع أنه جزء في كائن متكامل العناصر . كما أنها من الناحية الاجتماعية تعمل على تجريد الشعر

---

(١٣) المصدر نفسه ٢٨٥

(١٤) المصدر نفسه ٢٨٦

من العواطف الإنسانية « ذلك أن سخطها (أي هذه الدعوة) واستنكارها ينهال على ما تسميه ،دون أن توضح مقصدها ، المشاعر الذاتية ، والهرب من الواقع والانعزالية » . **وفي عبارة أوضح** ، أن الدعوة إلى اجتماعية الشعر « **تنكر** أن يكون شعور الفرد العادي من الناس موضوعاً للشعر ... » ، فلا يحب أو يكره أو يتأمل الطبيعة أو يتألم لهمومه الخاصة . مسلمة « نفسها إلى اعتقادات نظرية لا علاقة لها بالحياة » ، وذلك على الرغم من أن هذا الواقع الاجتماعي الذي تدعو إليه ، هو واقع الإنسان نفسه بكل ما فيه من آمال وأحلام وذكريات ومشكلات نفسية وعاطفية ... وهذه كلها ظواهر إنسانية لا يصلح للتعبير عنها **ما يدعون إليه** من هذا « الشعر الاجتماعي الذي يقف موقف الوعظ والخطابة » ![15]

وقد انتهت الناقدة في مناقشة الدعوة إلى اجتماعية الشعر ، ودحض المبررات المختلفة التي يستند إليها أنصارها ، إلى حكم عام هو أنها « دعوة هدم ساذجة ينبغي أن نجند قوانا الذهنية كلها في كبح اندفاعها ، وسذاجتها المستبدة عن الشعر العربي »![16]

(٢) ومن هذا الحكم العام نفسه نبعت آراؤها في « الصلة التي تقوم ، في رأيها ، بين « الموت والشعر » ، وهي صلة تتمثل في أن حياة الشاعر تقوم فيها ثلاثة عناصر متآلفة ، هي : « الانفعال والشعر والموت : فالشاعر يحب الانفعال لأنه يؤدي إلى الشعر .. ويلاحظ أن الانفعال هو الموت ، لأن الأول طريق محتم إلى الثاني ... ومن ثم نبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر حتى تصبح الألفاظ الثلاثة في معنى واحد . إنها مرحلة يندغم فيها الطريق بالغاية التي ينتهي إليها في وحدة متينة لا انفصام لها ... » ![17]

---

(١٥) المصدر نفسه ٢٨٨

(١٦) المصدر نفسه ٢٩٣

(١٧) المصدر نفسه ٣٠٥

وقد اتخذت الناقدة إلى تأكيد هذه الصلة بين الشعر والموت وجلائها طريق الدراسة المقارنة بين نماذج من شعر الرومانسيين العرب وما يقابلها من أشعار روبرت بروك Ropert Brooke وجون كيتس Jone Keats وهما من شعراء الرومانسية المعروفين ، فاختارت قصائد من شعر الشابي والهمشري ، وانتهت في تحليلها إلى ملاحظة أن تجربة الموت عند هذين الشاعرين تخلو من تلك المرارة الرهيبة التي نألفها في شعر الآخرين من شعراء العربية وأنهما يقتربان في نظرتهما إلى الموت من هذين الشاعرين الرومانسيين كيتس الذي كان مفتونا بالموت فتنة حملته على عشقه ومناداته في قصائد عديدة بأسماء عذبة ، مضفيا عليه صفات الخصوبة والحياة . وبروك الذي تحول عشقه للموت إلى لون من الصداقة النقية ، ترى في الموت شيئا اعتياديا « له ما للحياة من جمال ، وفيه ما فيها من إزعاج »[١٨]

وهي ترد عشق هؤلاء الشعراء للموت إلى صفة مشتركة بينهم ، هي « الإسراف في الانفعال » وما ينتجه من حدة عاطفية تؤدي بالشاعر إلى المبالغة في بذل قواه النفسية والروحية والشعورية واستنفادها في بضع سنين ، ثم يقف لاهثا فجأة ويضطر إلى أن يموت « ذلك أن الانفعالية « تشبه الاحتراق ، لأنها تجعل الشاعر ضعيفا إزاء مظاهر الحياة المحيطة به ، فكل جمال يعصف بقلبه ، وكل اتساق يملأ مشاعره بالحماسة الطافحة ، وهذه حالة تصبح فيها قيمة الأشياء المحيطة بالشاعر أغلى من حياته نفسها » ![١٩]

وخصصت الناقدة الباب الثالث للدراسة مشكلتين من مشاكل النقد التطبيقي المعاصر : الأولى مزالق النقد ، والأخرى ، الناقد العربي والمسئولية اللغوية .

١ ـــ وهي تلخص مزالق النقد العربي المعاصر في عدة ظواهر تراها غالبة على ما ينشر من دراسات تطبيقية ، تتمثل في :

أ ـــ أن الناقد « يدخل هذا الميدان ... دون نظريات تقوده ولا

(١٨) المصدر نفسه ٢٩٩

(١٩) المصدر نفسه ٣٠٤

مذاهب توجهه ، ولا أسس يعتمد عليها في أحكامه ، وإنما يجد مكان ذلك إحساسا داخليا مبهما يهتف به أنه ... إنما يضع بنفسه خططا وقوانين وأسسا ذلك لأنه لا يملك حتى نماذج رديئة يقيس عليها »[٢٠] ومن هنا ينشأ ما تسميه بحذر الناقد وتهيبه واقتصاده في الأحكام حتى لا يجرفه تيار الابتذال .

ب ـــ كما تتمثل في عناية الناقد العربي بسير الفنانين متأثرا في ذلك بالدراسات « السيكلوجية » الحديثة التي تصب اهتماما ضخما على الفنان نفسه حين تحاول تقديم انتاجه الفني » . وترى ، على العكس من ذلك أن مهمة الناقد الحقيقية يجب أن « تبقي مقيدة بالقصيدة من وجهتها الجمالية والتعبيرية ، في دراسة موضوعية خالصة ، يلاحظ خلالها هيكل القصيدة العام ، ويقف عند أداة التعبير فيدرس مدى اتساقها مع جو القصيدة والعاطفة التي تسيطر عليها ... » .[٢٠]

جـ ـــ وترى أن عناية النقاد بأفكار القصيدة ، واعتباره أساسا لتقويمها من المزالق الشائعة في النقد المعاصر ، التي تعود ، فيما ترى ، إلى تشعب الآراء واحكام سطوتها على الأذهان لدرجة « أن لكل منا معتقده الخاص الذي يؤمن به إيمانا عميقا ويتحمس له » ومن ثم تصبح مهمة الناقد شاقة إذ عليه أن يتخلص من طغيان آرائه الخاصة وهو يتناول القصيدة بالدرس والتقويم ![٢١]

د ـــ وتعد ما تسميه بـ « النقد التجزيئي » من أبرز المزالق وأشدها تدميرا للأعمال الفنية ، وتعني به ذلك « النقد الذي يتناول القصيدة تناولا تفصيليا يقف عند المظاهر الخارجية ويعفي نفسه من معالجة القصيدة باعتبارها هيكلا فنيا مكتملا » إلى غير ذلك من المزالق الأخرى من مثل : سلبية الأحكام التقويمية التي تكتفي

---

(٢٠) المصدر نفسه ٣١٠
(٢١) المصدر نفسه ٣١١

بتبرئة الأعمال الأدبية من الأخطاء دون التدليل على مواطن الجمال الفني فيها ؛ وخلع أحكام وفلسفات على القصائد الشعرية لا تنبع في الحقيقة من بنائها الفني ، وإنما تخرج من محصول الناقد الثقافي ، والانتشاء بالألفاظ والتعابير في عرض القصيدة دون أن يمس ذلك القصيدة في نفسها إلا مسا خفيفا . وهذه كلها فيماترى ، مزالق يقع فيها الناقد العربي المعاصر لأسباب وظروف تاريخية فرضتها عليه فرضا ، « وما لم يتسلح الناقد المعاصر بثقافة متغلغلة نفاذة » فإنه سيذهب في الضحايا ، ويساهم في إسلام أدبنا المعاصر إلى الفوضى والاضطراب !(٢٢)

٢ ـــ وقد حصرت مسئولية الناقد العربي المعاصر في المشكلة اللغوية التي تشخصها في عناية النقاد بالمضمون عناية حملتهم على قبول الانحرافات اللغوية الكثيرة التي أخذت تغزو الشعر العربي الحديث وتشوه وجهه اللغوي الموروث ، « وكأنهم بذلك يفترضون أن من حق أي إنسان أن يخرق القواعد الراسخة وأن يصوغ الكلمات على غير القياس الوارد وأن يبتدع أنماطا من التعابير الركيكة التي تخدش المسمع المرهف » .(٢٣)

وتعلل هذه العناية المسرفة بالمضمون بأنها رد فعل للعناية القديمة باللغة ، « فأدبنا الحديث قد خضع لحركة التموج التطوري الطبيعي ، فانتقل من تطرف أدباء الفترة المظلمة في التمسك بشكليات الشعر ومظاهره السطحية الخارجية ، إلى تطرف عصرنا في إهمال هذه المظاهر ... »(٢٤) وترد استمرار هذه الحركة من رد الفعل إلى أنّ « الناقد العربي يقف اليوم وقفة خشوع وتقديس أمام النقد الأوروبي ونظرياته الوافدة ، وكأن ذلك النقد نموذج في الإبداع والعبقرية لا يمكن أن يصله الفكر العربي إلا بالتقليد والاقتباس والنقل ... »(٢٥) مما كانت له نتائجه المتمثلة في أن الناقد العربي قد أغلق الباب على منابع الفكر والخصوبة

---

(٢٢) المصدر نفسه ٣١٢

(٢٣) المصدر نفسه ٣١٥

(٢٤) المصدر نفسه ٣٢٣

(٢٥) المصدر نفسه ٣٢٣ ـــ ٣٢٤

والموهبة في ذهنه ، وراح يغرف من معين الأساتذة الأوروبيين » . وقد ختمت حديثها عن هذه المشكلة بدعوة هؤلاء النقاد إلى تحرير أنفسهم من أفكار النقاد الأوروبيين والعودة إلى نصوص الشعر العربي الحديث لدراسة مشكلاته التي تختلف من غير شك ، عن مشكلات الشعر الأوروبي الحديث ، والتي في وسعها ، « أن تشغلنا أعواما طويلة قبل أن نفرغ لتطبيق النظريات الممتعة عليه ... » .(٢٦) وترى أن المنابع الحقيقية لحركة النقد العربي الحديث يجب أن تلتمس في « المنابع العربية التي لن يتغنى الأديب العربي بسواها ولا مصلحة له في سواها » !(٢٧)

ـ ٣ ـ

هذه هي الأصول النظرية العامة لنقد الشعر في كتابات نازك الملائكة حاولنا تلخيصها كما عرضتها في لغتها متوسلين إلى صحة هذا التلخيص باقتباسات كثيرة من هذه الكتابات ، ونريد الآن أن ننتقل إلى نقطة أخرى في هذه الدراسة ، هي الكشف عن المصادر التي استقت منها الناقدة هذه الأصول النقدية من ناحية ، ومدى التزامها بما كانت تنادي به في تجاربها من النقد التطبيقي والإبداع الشعري من ناحية أخرى .

١ ــ ومن الواضح أن هذه الأفكار النقدية ينتظمها اتجاهان متقابلان ، أحدهما حديث والآخر قديم ، مزجت بينهما الناقدة مزجا نقديا وذوقيا بارعا جعل منهما شيئاً جديدا في عالم نقد الشعر العربي الحديث في الفترة التي كتبت فيها كتابها « قضايا الشعر المعاصر » .

ونستطيع تحديد أصول الاتجاه الحديث بثلاثة مصادر أوروبية لا نشك في أنها قد تأثرت بها وصدرت عن مبادئها على الرغم من حرصها الشديد على تحذير النقاد المحدثين من سطوة الأفكار النقدية الغربية ، وإدانتها لاتجاهات هذا

---

(٢٦) المصدر نفسه ٣٢٦

(٢٧) المصدر نفسه ٣٢٧

النقد في كتابات النقاد العرب المعاصرين ، هي : أ ــ اتجاه النقد الفني (الجمالي) ، والاتجاه الرومانسي ، واتجاه النقد الطبيعي . ومن الملاحظ أنها لم تصدر عن أي اتجاه منها صدورا منهجيا منظما ، وإنما كانت تلجأ إلى هذا المنهج أو ذاك كلما أحست بحاجتها إلى مبادئه لتفنيد الاتجاه الذي تعارضه وتأكيد الفكرة التي تدعو إليها : فقد وردت الإشارة إلى مبادىء النقد الفني (الجمالي) في مناسبتين : الأولى ، في حديثها عن هيكل القصيدة ، حيث نراها ترفض أن يكون لموضوع القصيدة أهمية أو قيمة فنية في ذاته ، فكل موضوع يمكن أن يصاغ منه عدد لا نهاية له من القصائد ؛ وتقنينها لمقومات الهيكل الجيد من حيث دور اللغة ووسائل المجاز الفني من التشبيهات والاستعارات والصور التي يستغلها الشاعر لبناء هيكل قصيدته ، وإلحاحها على أن تفقد هذه الوسائل جميعا ، حين تدخل في بناء القصيدة ، كل مقوماتها الذاتية من ناحية ، وصلاتها بذكريات الشاعر الشخصية من ناحية أخرى ، كما أوضحنا من قبل . وفي عبارة أخرى ان المعنى الكامل ، فيما تقول ، للقصيدة يجب أن يعتمد على القصيدة نفسها لا على شيء في نفس الشاعر ! ولنتأمل معها هذا الوصف الذي تقدمه للقصيدة الجيدة : حين تقول :

« فللقصيدة عالمها الخاص المنفصل عن عالم الشاعر . إنها كيان حي ينعزل عن مبدعه منذ اللحظة الأولى التي يخط فيها على الورق . وذلك هو الذي يجعل الشاعر مضطرا إلى أن يكف عن اعتبار تجاربه كافية في ذاتها لابداع قصائد ، فالشعر لا يعترف بأية قيم عاطفية أوجمالية في خارجه ، ولا بد لمن يريد أن يتغنى بمكان يحبه أو بشخص يعزه أن يجعل هذا الشخص وذلك المكان حيبا في داخل القصيدة نفسها بمختلف وسائل الفن المشروعة » .(٢٨)

والمناسبة الثانية التي اعتمدت فيها على مبادىء هذا المنهج ، هي حديثها عن الشعر والمجتمع حيث ترفض ما تسميه « بالدعوة إلى اجتماعية الشعر » وتراها دعوى خطرة ومضللة من النواحي الفنية والإنسانية والجمالية والوطنية ،

(٢٨) المصدر نفسه ٢٢٨

فتقول :

« أما من الوجهة الفنية ، فيبدو لنا أن الدعوة حين تلح على أن الشعر يجب أن يكون اجتماعيا ، إنما تتناول « الموضوع » وتجعله الغاية الوحيدة المقصودة في كل شعر . فهي لا تهتم بسائر مقومات القصيدة كالبناء والهيكل والصور والانفعال والموسيقى والفكرة والمعاني الظاهرة والخفية ، وإنما تقصر عنايتها على موضوع القصيدة وكأنه العنصر الوحيد الذي يكونها . وهذا مخالف لمفاهيم الشعر البديهية ، وذلك لأن كل موضوع يصلح للشعر سواء أدار حول مشاكلنا القومية أو حول شجرة توت أو معركة سباب في شارع ، فالمهم على كل حال هو أسلوب الشاعر في معالجة الموضوع ، ولذلك نجد الموضوع ميتا ... عند شاعر ، حيا ينبض بالجمال المنفعل عند شاعر ثان ، ومن هذا يبدو أن الدعوة تلح على العنصر الوحيد الذي ليس شعريا في القصيدة » !(٢٩)

وحين نترجم هذا الكلام عن هيكل القصيدة وموضوعها وكيانها وعالمها الخاص بها ، إلى لغة نقدية حديثة ، فإننا نستطيع تلخيص عناصره في مبدأين عامين هما : الإيمان بانعزال القصيدة عن ذات الشاعر وظروف الحياة التي انبعثت منها أحداثها ؛ والدعوة إلى تقويمها في ذاتها بوصفها بناء فنيا وجماليا مستقلا ، مؤلفا من عناصر فقدت ذواتها المستقلة واكتسبت مقومات جديدة في البناء الذي أصبحت من عناصره . وهو اتجاه في تحديد ماهية الأدب عامة والشعر خاصة ، يذكرنا بالدعوة إلى خصوصية « الفلسفة الجمالية » في الفن ، وهي دعوة اتخذت في مراحلها التاريخية المختلفة شعارا واحدا هو « الفن من أجل الفن » لغاية بعينها هي تأكيد الوظيفة الجمالية للفن في مواجهة المحاولات والدعاوى الأخرى التي كانت تحرص على أن تجعل للفن قواعد ثابتة متوارثة ، ووظيفة سياسية حينا ، واجتماعية أو دينية أو خلقية حينا آخر !

ونستطيع ، دون الدخول في تفاصيل نشأة هذا المذهب الجمالي وتطوره ، أن نقرر أن الفلسفة الجمالية التقليدية التي ورثها الكلاسيكيون عن أفلاطون

---

(٢٩) المصدر نفسه ٢٨٦ ــ ٢٨٧

وأرسطو قد حققت تطورا ملحوظا على أيدي الفلاسفة والنقاد والكتاب المحدثين ، كانت له آثاره في التمهيد لقيام الثورة الرومانسية على أصول جمالية جديدة ، رغبة في التحرر من قيود الأدب الكلاسيكي الذي كان يحرص على أن يجعل للأدب غاية خلقية وقوانين ثابتة ، ويرى « الجمال هو هو في كل زمان ومكان » . وتتلخص هذه الأصول في رفض تفسير الجمال تفسيرا « ميتا فيزيقيا » ، والدعوة إلى إدراكه من خلال ما يقوم بين عناصر العمل الفني ، على اختلافها وتنوعها من علاقات ، فلا ينبغي في الأدب مثلا ، أن نقول بجمال الجملة أو الكلمة أو الصورة دون أن نقف على موقعها في القصة أو المسرحية أو القصيدة ودورها في بنائها الفني العام . إذ بدون الوقوف على هذه العلاقات لا نستطيع الحكم على النظام والتناسب والملائمة ، وهي المعاني التي تساعدنا على إدراك الجمال في الأشياء الجميلة !

وقد تابع « كانت » هذه النظرة الجمالية الجديدة متابعة خصبة وتركت آراؤه فيها صدى واسعا في حركة النقد الأدبي الحديث في أوروبا ، فقد كان معنيا بالدعوة إلى دراسة العمل الفني في ذاته والكشف عن خصائصه الجمالية الكامنة فيه ، مؤسسا فلسفته تلك على أصلين : أن للعمل الفني بنية خاصة به ، وأن جمال هذا العمل كامن في هذه البنية ذاتها ، دون النظر إلى مضمون العمل أو غايته ! وقد كان « ادجار ألان بو » من أكثر الشعراء والنقاد الأوروبيين تأثرا بفلسفة « كانت » الجمالية تلك ، فقد أخذ في كتاباته النقدية يهاجم ما يسميه « بدعة الغاية التعليمية للشعر » مقررا أن « الحقيقة » والشعر نقيضان لا يجتمعان ، ومفرقا بين التعبير الشعري والتعبير الفلسفي ، ذلك أن مطلب الحقيقة على حد تعبيره » عسير ، فهي لا تتواءم مع كل ما هو مزوق ، ولا صلة لها بكل مالا يمكن الاستغناء عنه في الشعر الغنائي .... ونحن في حاجة لتقرير الحقيقة الى لغة صارمة أكثر من حاجتنا الى لغة فنية ، ومن ثم فعلينا أن نتحلى بالبساطة والدقة والتركيز ، وأن نكون في هذا المزاج أو قريبين منه بقدر المستطاع » . وهو يضع مفهوما للصدق بأنه صدق الحقيقة والمنطق لا صدق الآحاسيس والمشاعر ، واللغة الشعرية لا تصلح لتأديته فحسب

ولكنها تغلفه بالغموض كذلك . ويرى على هذا الأساس ، أن الشعر شكل وصور قوية تحمل مادة خفيفة ، وقوته تكمن في قدرته على الإيحاء كنغمات التأليف الموسيقي ، ولا شأن للشعر بالخير والحق ، ولكن بالجمال وحده !

وقد نقلت هذه الآراء الدعوة الى « الفن من أجل الفن » نقلة جديدة أصبحت فيها وسيلة للثورة على اسراف الرومانسيين في حشد العواطف والأحاسيس وتسخير الفن عامة والشعر خاصة لخدمة « الذات الفردية » والتعبير عن عواطفها المتناقضة . وقد بلغت مداها على يدى « إليوت » الشاعر والناقد الإنجليزي المعروف في المرحلة الأولى من حياته النقدية حين تحولت على يديه إلى دعوة لعزل العمل الفني عن صاحبه وظروف بيئته وتأكيد استقلاله بنفسه في مثل قوله : « إن العمل الفني لا يستطيع الا أن يكون صورة لنفسه ، ومن ثم فانه غير قادر على أن يحمل إلينا شيئاً من خارج هذه النفس » ، وقوله مشيراً الى مسرحيات « شكسبير » : « إنه لو بلغت معارفنا عنه ما يملأ مكتبة بأكملها ، لما كان في ذلك ما يعيننا على فهم أشعاره وادراك قيمتها ، على نحو ما يساعدنا على هذا الفهم دراستنا لأسلوبه الفني وعبقريته الخلاقة » .(٣٠)

وهذه كلها أفكار قد وجدت طريقها ، في صورة أو أخرى ، الى آراء نازك الملائكة في رفضها لفلسفة الالتزام في الفن ، وتشريعها لهيكل القصيدة الجيد ، وانكارها لأية قيمة فنية أو جمالية لموضوع القصيدة .

ب ــ أما اتجاه النقد الرومانسي فقد أعلن عن نفسه في مواضع مختلفة من كلامها منها : ايثارها للنزعات الفردية التي رأيناها تعارضها في رفضها لدعوى الالتزام في الشعر وما رتبته على ذلك من تأكيد الكيان المستقل للقصيدة وربطها الوثيق بين الموت والشعر في الفصل الممتع الذي خصصته من كتابها لدراسة هذه الظاهرة . فنراها في رفض الالتزام تنعى على دعاته تنكرهم للعواطف الذاتية ، وتسلحهم بمجموعة من التعابير المبهمة التي يحاولون تحديدها

---

(٣٠) لقد فصلنا القول في شرح هذا الاتجاه الجمالي في كتابنا : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية (مكتبة الشباب ١٩٧٩) : ٣٢٢ ــ ٣٣٩

من مثل قولهم : « الأبراج العاجية ، والمتهربون من الواقع ، والأدب الشعبي ، والشعراء الذاتيون » ، ولنقرأ هذه الفقرات الدالة من كلام كثير تناثر هنا وهناك عن ايثار العواطف الذاتية والإنسانية في الشعر على ماعداها من السياسة والاجتماع وغيرهما ، حين تقول :

« فهي (أي الدعوة الى اجتماعية الشعر) تحمل سيفا بتارا وتقف مترصده ، فما تكاد تعثر على انفعال خصب يستجيب لجمال وردة ، أو حب ساذج أو شعور بأزمة نفسية يعانيها فرد إنسان حتى تضرب ضربتها في عنف وقسوة وتحكم على القصيدة بالتفاهة »(٣١)

أو تقول : « فلكي يكون المرء مواطنا صالحا في نظرها ، ينبغي له أولا أن يتخلص من إنسانيته ، فلا يحب قوس قزح ، ولا ينفعل لمنظر الحصاد ، ولا تطربه أغاني الحمامة بين النخيل في ظهيرة بغدادية ، ولا تمتعه مسرات الصداقة الساذجة ، وذكريات نزهة عائلية مرحة على رمال جزيرة ، فكل هذا إذا تغنى به الشاعر ، إنما يثبت سلبيته » !(٣٢)

أو تقول مؤثرة الشعر الذاتي على ما عداه من ألوان التعبير الشعري الأخرى : « الناس لا يمر عليهم يوم دون أن يتألموا ويضحكوا لأسباب تخصهم فرديا ، ويعيشون مفكرين في عواطفهم وآمالهم وهمومهم ، وتشغلهم قضايا حياتهم الخاصة بكل ما فيها من ذكريات وحماسات ومشاكل نفسية وصداقات وأفكار ، وأي لون من الشعر يستطيع أن يعبر عن هذه الحياة الواقعية الإنسانية ، أهو الشعر الساذج المنفعل بالعبرات والبسمات ، أم هو الشعر الاجتماعي الذي يقف موقف الوعظ والخطابة » .(٣٣)

وقد نبع ربطها بين الموت والشعر من إيمانها بدور العواطف الرومانسية في الشعر من ناحية ، وتأثرها بورود هذه الظاهرة في غزل العذريين من ناحية

---

(٣١) قضايا الشعر : ٢٨٧
(٣٢) المصدر نفسه ٢٩٠
(٣٣) المصدر نفسه ٢٨٨

أخرى . وقد سلكت في دراسة هذه الظاهرة مسلكا رومانسيا محددا ، يتمثل أولا في اختيار نماذج من نتاج الشعراء المعروفين باتجاههم الرومانسي الواضح سواء في الأدب العربي المعاصر أو الأوروبي الحديث ، من أمثال : الشابي والهمشري ، وجون كيتس ، وروبرت بروك الذين يشتركون في ظاهرة الاحتفاء بالموت والتغني به ، أو قل يشتركون في حبه والتشوق إلى لقائه . كما يتمثل ثانية ، في تفسيرها لموت هؤلاء الشعراء في سن صغيرة ، بأنه نتيجة لهذا الانفعال الرومانسي الحاد الذي يلتهم حيواتهم التهاما ، أو على حد قولها يستنفد رصيدهم من الحياة في وقت قصير . وقد نقلنا فيما مضى نماذج من كلامها عن هذه الظاهرة في شعر هؤلاء الشعراء الأربعة ، ولا بأس من الإشارة هنا الى نصوص أخرى تؤكد هذا الاتجاه الرومانسي في نقد الشعر ، منها قولها واصفة في كثير من الرضا والاعجاب اسراف « بروك » في قصيدته المعروفة « العاشق الأكبر » في انفعاله العاطفي عن طريق العناية بما يسميه الرومانسيون توافه الحياة ، أي تلك الأشياء البسيطة التي تقع في حياة العشاق ، والتي يمر عليها الناس العاديون مرورا عابرا دون أن تلفتهم أو تثير انفعالاتهم ، بينما تعمل عملها العظيم والمدمر في نفوس الرومانسيين :

« لقد عد فيها الأشياء التي أحبها حبا شديدا ، على كثرتها ، وسنعجب حين نجدها تشمل الصحون البيضاء والأكواب والغبار ، والسطوح المبللة تحت ضوء الطريق ، وأقواس قزح ، ودخان الخشب المحترق ، وقطرات المطر المختبئة في الأزهار الدافئة ، ونعومة الأغطية ، وخشونة الشفوف ، والغيوم والجمال اللاعاطفي الذي تملكه آلة ضخمة ، ورائحة الثياب القديمة ، والألم الجسمي وهو يتحول إلى هدوء ، والنوم ، والأماكن العالية .. وهي أشياء منحها الشاعر كثيرا من الانفعال الذي يخزنه سواه من الناس للأحداث الكبيرة في الحياة ... »(٣٤)

(٣٤) المصدر نفسه ٣٠١

كما تقول عن قصيدة « لاميا » التي يؤكد فيها كيتس أن التفكير يقضي على الحياة عندما يحاول أن يقتل العاطفة :

« لقد كانت « لاميا » أفعى تحولت إلى فتاة جميلة بقدرة سحرية ، غير أنها كانت مخلصة في حبها للطالب « ليسيوس » عاشق الشعر والفلسفة ، فبنت له قصرا مسحورا ، جدرانه من الموسيقى . وفي يوم الزواج ، خلال دعوة صاخبة بالعطر والموسيقى والألوان ، يتدخل « أبولونيوس » أستاذ الفلسفة فيحدق في « لاميا » تحديقة ثابتة طويلة تكشف عن حقيقتها الخيالية ، وتهدم الجدران الموسيقية للمنزل ، وإذا ذاك تصرخ « لاميا » وتتلاشى ..... (أما) ليسيوس فقد مات حالا عندما فقد حبيبته المسحورة ، وسدى حاول أبولونيوس إنقاذه ... » .(٣٥)

جـ وكما تبنت الناقدة الدعوة إلى جمالية القصيدة الشعرية ورومانسيتها ، فقد تبنت في مناسبات متعددة الدعوة إلى اتجاه النقد الطبيعي ، مستعينة به ، كما فعلت بالنسبة للاتجاهين السابقين ، على حل بعض القضايا الشعرية ، وتفنيد بعض الظواهر النقدية المعاصرة . والنقد الطبيعي اتجاه أخذ في الظهور في فرنسا منذ منتصف القرن التاسع عشر ، بسبب نمو الحركة العلمية وتأثيرها العنيف على الحياة الروحية والعقلية والفكرية ، مما كانت له آثاره في الميل إلى المادية وإيثار العلم على الأدب لما أخذ يحققه للجيل الناشىء من رفاهية . ولكن الأدب لم يستسلم لغزو العلم وإنما راح عن طريق النقد والقصة يحاول استرداد مكانته القديمة في قيادة التفكير العام ، فاتجه النقاد إلى اصطناع مناهج العلوم الطبيعية لمجاراة العقلية العلمية الجديدة التي عجزوا عن مواجهتها في أول الأمر ، وعن هذا الطريق نشأ ما يسمى « النقد الطبيعي » أي النقد الذي يفسر النتاج الأدبي ويقومه على أصول علمية لم تكن مألوفة من قبل . وقد بدأ هذا الاتجاه اثنان من النقاد الفرنسيين يرجع إليهما فضل التقنين لقواعده هما : سانت بيف ، وهيبوليت تين . فأما سانت بيف فقد كان يرى أن غاية النقد

---

(٣٥) المصدر نفسه ٣٠٣

موضوعية ، هي استيعاب ودارسة كل ما يتصل بالعمل الأدبي ، ذلك أن حياة المؤلف وروحه وفكره يمكن التماسها فيما يؤلفه من كتب أو يبدعه من أعمال ، ومن ثم فإن على الناقد أن يحاول التعرف على موهبته من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصله . ومعنى ذلك أن « بيف » بضع للنقد مفهوما جديدا يمكننا تلخيصه في الجمع بين عنصرين : أحدهما مؤثرات البيئة الاجتماعية ، والآخر شخصيات الأدباء في أمزجتهم وأصولهم مما مهد لاتجاه علمي بعينه في النقد هو تصنيف الأدباء في أجناس بشرية ، فقد كان يعتقد أن الظروف المختلفة التي يعايشها الأدباء تخلق منهم ما يمكن تسميته « فصائل » من النفوس البشرية ، مثل فصائل الحيوان والنبات المختلفة في التاريخ الطبيعي . وعلى الرغم من هذا الاتجاه العلمي الصارم في تصنيف الأدباء ، فإن نقد « سانت بيف » لم يخل من العناصر الرومانسية والنفسية التي جعلت منه نقدا علميا في قواعده النظرية ، وفنيا في دراساته التطبيقية . وأما « هيبوليت تين » فقد كان معنيا باستخلاص القوانين التي تتحكم في عملية الخلق الأدبي التي كانت في رأيه ، تتمثل في ثلاثة عوامل رئيسية هي : الجنس والبيئة والعصر ، مع وجود ملكة بارزة تتحكم في الكاتب وتوجه انتاجه الأدبي . ويعني بالجنس مجموعة الخصائص الفسيولوجية والنفسية للأجناس البشرية ، والبيئة ، هي البيئة الطبيعية والسياسية والاجتماعية ، والعصر اصطلاح يريد به التطور الذي تحقق في الماضي وما خلقه من حركة مكتسبة في الحاضر . وفي اختصار إنه يرى في العمل الأدبي مركبا يمكن تحليله ، بهذا المنهج ، إلى عناصره المختلفة وتقويمه .

وقد تمثل تأثرها بهذا الاتجاه أكثر ما تمثل في صورتين ، الأولى : تصنيفها ، على طريقة « سانت بيف » لطائفة بعينها من الشعراء في فصيلة تجمع في حياتها وفنها بين الانفعال والشعر والموت المبكر — وهي فصيلة جمعت فيها بين شعراء من شعوب مختلفة ، فقد ربطت بين الشابي والهمشري وبروك وكيتس ، ربطا نفسيا وعاطفيا وفنيا بديعا ، جعل منهم « فصيلة » لها صفاتها التي تميزها عن غيرها من الشعراء ، هي فصيلة « الشاعر الانفعالي » الذي يتجرد الموت عنده من فكرته السخيفة ، ليصبح مطلبا نفسيا يسعى إلى تحقيقه . ولنستمع إليها

تعلل نشأة هذه « الفصيلة » بقولها :[٣٦]

« بعد هذا الاستعراض السريع لمظاهر الولع بالموت في شعر الهمشري والشابي وكيتس وبروك ... سنحاول أن نتساءل عن العلاقة الممكنة بين هذا الولع الغريب بالموت ، والوفاة المبكرة التي أردت الشعراء المذكورين وهم في غضلوة الشباب قبل الثلاثين ... ان بين الشعراء الأربعة صفة مشتركة يملكونها جميعا على شيء من التفاوت ، هي حدة الإحساس أو القدرة على الانفعال العنيف ، وهذه صفة لا يملكها المتوسطون من الناس . » وقولها[٣٧]: « وهكذا كان الانفعال أول طريق إلى الموت في حياة هؤلاء الشعراء ، لأن رصيد الإنسان من الطاقة العاطفية محدود بحيث إذا بلغ في صرفه انتهى إلى (إفلاس) انفعالي مبكر ، وهذا الإفلاس هو الباب المؤدي إلى الموت ، ولعل هذه الحقيقة تبيح لنا أن نعتقد أن هذا الولع الذي صبه شعراؤنا على الموت كان يتضمن إدراكاً باطنا سابقا للخاتمة ... وكأن الواحد منهم كان يشعر بأنه يقتل نفسه شيئا فشيئا حينما يسرف في طاقة الانفعال » ! وهكذا جعلت من ورود الموت في أشعارهم في صورة معينة نتيجة لصفة مشتركة بينهم تميزهم من غيرهم هي حدة الانفعال والإسراف فيه ، أصلا تصنف عن طريقه هؤلاء الشعراء في فصيلة خاصة بهم !

وكما استغلت الناقدة بعض مبادىء النقد الطبيعي في تفسير الصلة بين الموت والشعر عند شعراء هذه « الفصيلة » ، فقد استغلت مبادىء أخرى لهذا النوع من النقد في تبرير رفضها للدعوة إلى الالتزام في الشعر ، وتفسيرها لمفهوم الاجتماعية فيه تفسيرا جديدا مخالفا لما يذهب إليه دعاة الالتزام في الفن عامة والشعر خاصة ، مستندة هذه المرة على مبادىء « هيبوليت تين » القائلة بتأثير

---

(٣٦) المصدر نفسه ٣٠٠

(٣٧) المصدر نفسه ٣٠٤

الجنس والبيئة والعصر في عملية الخلق الفني ، فتقول :[٣٨] « إننا حين نسلط الضوء على قولهم « انعزالي » نجد أننا إزاء لفظ من تلك الألفاظ التي وسع الاستعمال معناها ، أو لعله ضيقه حتى فقد دقته . فالدعوة حين تستعمل هذا اللفظ في مجال النقد الأدبي تنسى أن المجتمع إنما يترك طابعه على الفرد إجبارا لا اختيارا بحيث تصبح السمة الاجتماعية وسما طاغيا لا يملك الفرد أن ينجو منه حتى إذا لاذ بأشد أنواع « الانعزال » ، فحسب الإنسان أن تكون انطباعاته البصرية والذهنية والسمعية قد تكونت كلها في مجتمع بعينه ، لكي يكون واحدا من أفراد هذا المجتمع لا يستطيع التهرب من طابعه العام . ومثل هذا الفرد لا بد أن يمثل المجتمع سواء أراد أم لم يرد ... إنها شيء ينطبع في الدم والفكر والأعصاب ... » . ثم تقول في عبارات قاطعة بتأثرها بمبادىء تين »[٣٩] : « وهل من المعقول أن يتجه جيل كامل من الشعراء إلى اتجاه بعينه دون أن تكون هنالك أسباب بيئية وتاريخية موجبة ؟ إن الأدب ليس تفاحة مسحورة تنبت في الهواء ، وإنما هو ثمرة على شجرة تتصل بتربة ويحيط بها مناخ ، وهذا هو المعنى الذي ينساه دعاة الواقعية المزعومة » !

أما الصورة الثانية التي تمثل فيها تأثرها باتجاه النقد الطبيعي ، فيمكن التماسها في هذه النزعة التقنينية الصارمة التي رأيناها تقيم على أساسها آراءها في تصنيف هيكل القصيدة إلى ثلاثة أنواع لكل واحد منها خصائص تجعل منه « فصيلة » بذاتها ، وتميز بين أنماط التكرار في الشعر ، وسلوك النقاد العرب المحدثين في تقويم النتاج الشعري ... إلى غير ذلك من القضايا الفنية والنقدية التي عرضتها وحرصت على التقنين لها في لغة منطقية أقرب ما تكون إلى روح العلم التطبيقي في صرامتها واستغراقها لأنماط التعبير الشعري المعاصر . ولا حاجة بنا هنا إلى الاحتكام إلى نصوص أخرى من نقدها لتأكيد هذا الاتجاه فقد حرصنا في تلخيص آرائها ، على إبراز هذا الجانب من الاحتكام إلى التصنيف العلمي في عرض أفكارها النقدية .

---

(٣٨) المصدر نفسه ٢٨٨

(٣٩) المصدر نفسه ٢٨٩

٢) ونلاحظ ، حين نترك أمر التأثير الأوروبي على مبادئها في نقد الشعر الى التأثير العربي ، أن نزعة تقليدية في النظر الى اللغة بوصفها تراثا تواضع القدماء على أصوله وقواعده وجمالياته تغلب على آرائها في مسئولية الناقد العربي اللغوية . وقد اتخذت هذه النزعة شكلين متكاملين . أحدهما الدعوة الى تصفية لغة المحدثين من الشعراء بقياسها على الأصول الموروثة التي ارتضاها القدماء من اللغوين والنحاة ، ورفض محاولات « التجديد » التي يلجأ اليها طائفة معينة من الشعراء المعاصرين الذين يبيحون لأنفسهم الخروج على « القواعد المعتبرة » للغة على حد تعبيرها ، فتقول ، مثلا ، مهاجمة هؤلاء الشعراء :(٤٠)

« إن دفاع هؤلاء الشعراء بأن الأساليب السقيمة قد وردت في شواهد النحو دفاع ضعيف ، ذلك أننا قد خرجنا اليوم من بداوة القرون الأولى التي كانت تعزل بطنا من قبيلة ما فتجعل لغته تشذ وتنحرف . ولقد ثبت القرآن ، بلغته السهلة الجميلة ، صورة للغة العرب سارت عليها القرون وأغنتنا عن الشذوذ والعبث . ثم إن قواعد النحو ليست إلا صورة من القوانين التي تخضع لها الجماعات . والجماعة التي تضيع قواعد لغتها لابد أن تضيع قواعد تفكيرها وحياتها بالتالي . إن لزوم القاعدة النحوية صورة من إحساس الأمة بالنظام ودليل احترامها لتاريخها وثقتها بأنها أمة أصيلة . وما القواعد النحوية الإعصارة الآلسنة العربية عبر مئات السنين ، فلن يكون في وسع شاعر أن يلعب بها إطاعة لنزوة لغوية عابرة » !

وقد أخذت ، انطلاقا من هذا المفهوم الذي يسعى الى تثبيت الصيغ اللغوية الموروثة وينزلها منزلة عظيمة من القداسة لاتصالها بالقرآن الكريم ، تفسر هذه الصيغ تفسيرات ذهنية في مثل قولها معللة لدخول « ال » على الأسماء في اللغة العربية دون الأفعال(٤١) :

---

(٤٠) المصدر نفسه ٣١٨ — ٣١٩
(٤١) المصدر نفسه ٣١٩

« في الواقع إن قواعد النحو تخضع لمنطق العاطفة الإنسانية خضوعا تاما ، وما قاعدة معقولة قط إلا وفي وسعنا أن نلتمس لها سببا إنسانيا يدعهما . وانما تدخل « ال » على الأسماء لأنها أسماء ولها صفة الاسمية ، أو صفة التجريد لكلمة أخرى . فالأسماء كلها مجردة من الزمن ومن الحركة والعاطفة ومثلها في هذا الصفات .... وليست كذلك الأفعال . هنا ، في الأفعال ، يمتد مجال **الإنسانية** ونعيش آحاسيسنا وحركاتنا وتقلباتنا وحياتنا كلها . إن قولنا « جاء » يمتلك من الحياة الزاخرة ما لا يملكه ألف اسم **وألف** صفة . هذه الحركة التي ينطوي عليها فعل المجيء ، وهذه الإنسانية الكاملة التي يتضمنها ، وهذا الزمن الذي يختبيء في ثنايا الحروف . كل ذلك يميز الفعل ويجعله أوثق ارتباطا بالحياة نفسها ... « الى آخر ما ساقته من تبريرات وتفسيرات .

وعلى الرغم من أن الناقدة قد نبهت الى أنها لا تدعو الى التمسك بقواعد اللغة **لذاتها ، وأنها لا تريد أن تنصب مشانق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالا** يهبها حياة جديدة ، أو يستغنى عن بعض شكليات النحو البالية ، فإنها ترفض بقوة وصرامة كما تقول « أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن قافية تضايقه أو أن تفعيله تضغط عليه ، وأنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه أية حرية لغوية لا يملكها الناثر . « ثم تتساءل في **شيء من** السخرية والاستغراب : « من قال إن الشاعر الموهوب يستطيع أن يبدع أي شيء في غير الإطار اللغوي لعصره ؟ »[٤٢] .

أما الشكل الآخر الذي اتخذته هذه النزعة التقليدية في آرائها النقدية فيتمثل في تحذير الناقد العربي من خطر الاعتماد على نظريات النقد الأوروبي الحديث ، ودعوته الى إنشاء « نقد محلي ، التجديد فيه منبعه العروبة ، والمصطلحات فيه ترتكز الى مظاهر في الشعر العربي نفسه » . وفي اختصار أن يعود الى المنابع العربية التي لن يغتنى الأدب العربي بسواها ولا مصلحة له في سواها »[٤٣] .

---

(٤٢) المصدر نفسه ٣٢٢
(٤٣) المصدر نفسه ٣٢٧

— ٤ —

ومع أنه ليس من غايتنا في هذه الدراسة أن نتجاوز رصد أفكارها النقدية والكشف عن المؤثرات العربية والأجنبية فيها ، الى تقويم هذه الأفكار في ذاتها فإنه لا مناص من أن نسجل هنا بعض الملاحظات العامة على هذا الاتجاه النقدي الذي تتبناه نازك الملائكة لصلته بدراستها التطبيقية الخصبة عن الشاعر علي محمود طه من ناحية ، وابداعها في مجال الشعر من ناحية أخرى .

وأولى هذه الملاحظات أن الناقدة تتبنى ، من الناحية المنهجية ، اتجاها نقديا حديثا هو في الحقيقة ثمرة هذا التاريخ الطويل الذي عاشته الحركة النقدية بالنسبة للغرب منذ أفلاطون وأرسطو الى العصر الحديث ، وبالنسبة للعرب منذ القرن الثاني الهجري حتى العصر الحديث ، مما كانت ثمرته اتجاهات وفلسفات ونظريات كثيرة ومتنوعة أخذت تقلق الناقد المعاصر وتحيره خاصة في البيئات العربية التي لم تقطع في العصر الحديث شوطا طويلا في تنمية أدواتها النقدية أو تعي بعمق تراثها من النقد القديم . هذا الاتجاه النقدي هو ما يعرف بـ « لنقد التكاملي » Elective Criticism وهو صيغة نقدية جديدة يؤلفها الناقد المثقف من المذاهب والاتجاهات والفلسفات النقدية المختلفة ، ويتخير عناصرها تخيرا خاصا ثم يربط بينها ربطا يفقد فيه كل اتجاه أو مذهب خصائصه المميزة ليصبح عنصرا في بناء نقدي متكامل صالح للتطبيق دون معاناة من مخاطر المذاهب التي اختيرت عناصره منها . ومن ثم فإن هذه الصيغة النقدية المتكاملة التي توصلت إلى بنائها من بعض العناصر التي تخيرتها من النقد العربي القديم والأوروبي الحديث ، الطبيعي والرومانسي والجمالي جاءت متوازنة ومناسبة لتقويم نتائج الشعر العربي المعاصر ، وهداية شعرائه الى الصيغة الشعرية الجيدة . والملاحظة الثانية ، أن في هذه الصيغة النقدية من الآراء على الرغم من

ذلك ، ما يحتاج الى مناقشة ، نختار منها اثنين هما : رفضها لمبدأ الالتزام في الشعر باعتباره عنصرا مدمرا للناحية الفنية فيه ، ودعوتها الى الانكفاء على تراثنا من الشعر والنقد دون غيرهما من تراث الأمم الأخرى ، باعتباره طريقنا الصحيح الى بناء « نقد محلي » على حد تعبيرها .

ومن المعروف أن الشعر العربي القديم والحديث قد نشأ في ظروف خاصة جعلت منه على المستوى الذاتي والجماعي فنا ملتزما ؛ فالشاعر الجاهلي لم ينفصل قط عن قبيلته ، ومن ثم فقد نبعت أشعاره من الصلة الوثيقة بينه وبين القبيلة حتى فيما يسميه النقاد شعرا ذاتيا ، فغدا ، لذلك ، فخره بنفسه ، وتغنيه بانتصاراته فخرا وتغنيا بأمجاد قبيلته . وفي عبارة أخرى : على حد قول الدكتور القط ، إن الشاعر الجاهلي لم يحس « بحدود تفصل حياته الفرديه وتجاربه الخاصة عن حياة قبيلته وتجاربها ، كما يحس « المواطن » الحديث في « دولة » تتمايز فيها السياسة ونشاط الجماعة ومشكلاتها عن نشاط الفرد في حياته الخاصة ، وهكذا قامت القصيدة على المزج بين مايبدو أنه عواطف ذاتية خاصة ، وبعض أمور القبيلة في الحل والترحال ، والحرب والسلم والرخاء .. فلم يكن النسيب والوقوف على الأطلال والرحلة الا تعبيرا من خلال التجربة الفردية عن القضايا الوجدانية والروحية والحيوية للجماعة ، ولم يكن مادرج الدارسون على تسميته « غرض القصيدة الأصلي » الا تصوراً لمشاركة الفرد في أمور تلك الجماعة مشاركة مادية أو نفسية : فالنسيب ، والوقوف على الأطلال ، ووصف الرحيل والظعائن ، صور متكاملة لشعور عام بالفقد لم يكن خاصا بالشاعر وحده ، بل كان شيئا من صميم حياة الجماعة نفسها ، والبطولات والأيام والوقائع لم تكن مجدا للجماعة وحدها بل كانت فخرا ذاتيا لكل فرد من أفرادها ، لذلك تحدث الشاعر عن أبطال قبيلته كأنه يتحدث عن نفسه .... » .(٤٤)

(٤٤) في الأدب الاسلامي والأموي : ٢٧٢ ــ ٢٧٤

وعلى الرغم من تغير الظروف الاجتماعية والحضارية وتطور العلاقات بين الفرد ومجتمعه الجديد في العصور الإسلامية التالية ، فقد ظل التزام الشاعر العربي قائما ، وإن كان قد اصبح التزاما سياسيا قوميا أو وطنيا حينا ، أو مذهبيا ودينيا حينا آخر . ولا يختلف موقف الشاعر العربي المعاصر عن الشاعر العربي القديم في شيء ، فظروف الحياة من حوله تفرض عليه التزاما مستمرا بالتعبير عن قضايا بيئته ووطنه لأنه جزء من هذه البيئة وتلك القضايا ، فالاستعمار المتسلط الذي يتخذ صورا مختلفة عسكرية وسياسية واقتصادية وثقافية ، والتخلف الاجتماعي والفني المفروض عليه بحكم ظروف مجتمعة يفرضان عليه أن يلتزم بالتعبير عن معاناته في أشكالها المختلفة السياسية والاجتماعية ، تعبيرا يجعل من أشعاره وثائق سياسية حينا واجتماعية أو دينية حينا آخر . وخلاصة ما نريد أن نصل اليه أن الشاعر العربي المعاصر لايستطيع إلا أن يكون شاعرا ملتزما ، وفي هذا الالتزام تكمن الصعوبة التي تواجه هذا الشاعر ، وهي صعوبة تتمثل في صورة التوفيق بين هذين المتناقضين : الفن والالتزام ؛ فالشاعر الجيد هو الذي يستطيع أن يجعل من هموم وطنه هموما ذاتية ، ومن همومه الذاتية هموما إنسانية ، وقد نجح كثير من الشعراء القدماء في تحقيق هذا التوافق بين الفن والالتزام سواء في العصر الجاهلي أو العصور الإسلامية التالية . كما نجح كثير من الشعراء المحدثين في خلق صيغة شعرية بديعة مزجوا فيها ذواتهم بذوات أوطانهم إن صح هذا التعبير متخذين الى ذلك طرقا مختلفة على نحو ما نجد عند بعض شعراء المقاومة الفلسطينية ، أو في شعر بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وغيرهم من الشعراء المعاصرين الذين أحلوا ذواتهم في ذوات أوطانهم كما قلنا ؛ ففي مقطوعة « الطفل الذي ضحك لأمة » يرسم سميح القاسم لوحة نابضة لطفل يحبو نحو جثة أمه المقتولة ليرضع من صدرها العاري دون أن يعي حقيقة ما أصابها على أيدي المحتلين من اليهود ، وهي لوحة جسد فيها أحزانه السياسية تجسيدا إنسانيا بديعا ، في شعر على الرغم من التزام الشاعر فيه بقضية سياسية فإنه قد صيغ صياغة جمالية وفنية ممتعة ومؤثرة في آن معا ؛ يقول :

حبـــا فـــي ساحـــة الـــدار
وكركـــــر حين فاجأهـــــا
جوار السور مطروحـــــــه
وفاجـــــأ بضع أزهـــــار
مبعثرة على صدر جميع عراه مفتوحه
تصيـــح ، تعـــال ياولـــدي
تعـــــــــــال ارضع
فخـــــف لها على أربـــــع
وغـــرد ثغـــره : أمـــــاه
وكركـــــر حين لم تسمـــــع
وشد رداءهـــــــــــــا
ورؤاه دغدعـــــة وأرجوحــــه
وردد عاتبـــــا أمــــ .... اه !
وظلت في جوار السور مطروحه
وظلت بضع أزهـار ... تنز دما
على صدر جميـــع عراه مفتوحـــه
تصيـح : تعـال يا ولـــدي .... !

وكما نجح هذا الشاعر في التعبير عن التزامه السياسي تعبيرا إنسانيا مشجيا ، فقد نجح بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور في اخراج كثير من القضايا السياسية والاجتماعية اخراجا شعريا ممتعا ، فقد اتخذ السياب من الأساطير القديمة ، عربية وأجنبية ، وثنية ودينية وشعبية « معادلا موضوعيا » للقضايا السياسية التي التزم بالتعبير عنها في قصائده التي كان ينظمها قبل ثورة تموز سنة ١٩٥٨ . ومن هذه القصائد البديعة قصيدته « مدينة بلا مطر » التي أدارها حول أسطورة الخصب المعروفة التي تبعث فيها « عشتار » آلهة الخصب ، « تموزا » من عالم الموتى ليعيد الخصب والحياة الى بابل . وقد استطاع من خلال ما أحدثه من تحوير في

الأسطوره الوثنية أن يجعل منها « معادلا موضوعيا » كما قلنا على اليأس السياسي والجفاف الوطني اللذين أصابا العراق في هذه الفترة . وقد كان صلاح عبد الصبور يخلق المعاني الأسطورية خلقا ، ويولم أحزانه في أحزان أمته ، ليرمز بذلك الى واقع الحياة السياسي والاجتماعي من حوله . ومغزى ذلك كله أن للموضوع في القصيدة أهميته الرمزية ، وأن الالتزام لا يحول بالضرورة دون التعبير الفني الذي يجعل من القصيدة عملا فنيا جيدا ، ولكنها قدرة الشاعر وطريقته في التعامل مع قضاياه واخراجها في هذه الصورة أو تلك .

ولا أعتقد أن انكفاء الناقد العربي المعاصر على تراثه العربي ، شعرا ونقدا يكفي لخلق ما تسميه الناقدة نقدا محليا « ذلك أن هذا التراث بصورته تلك ليس قادرا على خلق الناقد المثقف الذي يقدر على هداية حركة الإبداع الشعري وتخليصها من شوائب التقليد الذي يبلغ أحيانا درجة الاحتذاء الفني للقديم . فضلا عن تلك الحقيقة وهي أن الثقافات الأجنبية قد حققت في مجال الأدب والنقد تطورا يصعب على الناقد العربي تجاهله بالانغلاق على ثقافته الموروثة ؛ فمثل هذا السلوك نوع من « القناعة الثقافية » المدمرة . وما لنا نبعد وفي مجال العلوم التطبيقية ما يوضح ذلك ، فهل نستطيع الاكتفاء بتراثنا العلمي الموروث عن المكتشفات العلمية الحديثة ؟ إن الأدب والعلم صنوان من هذه الناحية ، فقد حقق كل منهما تطورا خصبا نقل الحياة الإنسانية نقلة واسعة باعد فيها بين القديم والحديث ، ولكننا مع ذلك نتفق مع الناقدة في دعوتها الى الحذر والاقتصاد في تطبيق النظريات الغربية على الأدب العربي ، لأنها نظريات قد نشأت في بيئة ، وخرجت من فن يختلفان عن البيئة والفن العربيين ، ومن ثم فإن تطويع مثل هذه النظريات والانتخاب منها هو الطريق الصحيح للإفادة من تراث الغربيين المعاصر دون تطبيقه كما هو في صورته الأجنبية .

— ٥ —

وحين نتجاوز هذا الفكر النظري في نقد الشعر وتقويمه الى الدراسات التطبيقية ، نلاحظ أن نازك الملائكة قد خلفت في هذا المجال عملين هامين : أقدمهما دراستها الرائدة عن حركة الشعر الحر ، قضاياها الفنية والشكلية ، وهي الدراسة التي استغرقت القسم الأكبر من كتابها « قضايا الشعر المعاصر » . وأحدثهما دراستها الشيقة عن شعر علي محمود طه : « الصومعة والشرفة الحمراء » . وينبغي أن نقرر منذ البداية أن الناقدة قد أخلصت في هاتين الدراستين لمنهجها الذي عرضناه إخلاصا واضحا الا في قليل من المواضع التي اضطرت فيها الى الخروج على بعض هذه الآراء خروجا حذرا ومحددا لا يغير من الأساس الفني الذي تنهض عليه آراؤها في نقد الشعر وتقويمه . ولقد تعمدنا أن نبدأ كلامنا عن هذا الجانب التطبيقي من نقدها بهذه الملاحظة حتى يتسقيم لنا وللقارىء فهم الملاحظات الأخرى عنه ووضعها في إطارها الصحيح .

وفيما يتصل بدراستها عن حركة الشعر الحر ، فقد قصرتها على موضوعين : أحدهما عام يتصل بنشأة هذا اللون من الشعر ، والظروف المختلفة التي مهدت لهذه النشأة ، وموقف الجمهور منه ، ومستقبله بوصفه اتجاها فنيا جديدا وغريبا على ذوق البيئة وتقاليدها الفنية الموروثة . والآخر خاص برصد قضايا الشعر الحر المتمثلة في نظامه العروضي وما يتخلله من أخطاء . وقد وظفت الناقدة لدراسة هذين الموضوعين منهجا تكامليا جمعت فيه بين إيمانها بالقديم ونزوعها الى الجديد ، مستعينة على تحقيق ذلك بتلك الصيغة النقدية ، صيغة « الكلاسيكية الجديدة » التي تقر بالصلة الوثيقة بين القديم والجديد في الأدب عامة والشعر خاصة ، على نحو ما يذهب اليه « إليوت » في مقالته المعروفة "Tradition and the Individual Talent وغيرها من المقالات الأخرى التي كرسها لتأكيد امتداد القديم في الحديث امتدادا تطوريا ، منها مقالته : The Metaphysical Poets . و « كلينث بروكس » في كتابة Modern Poet and Tradition . فهي تقول مؤكدة للصلة الموسيقية بين الشعر الحر والشعر القديم :(٤٥)

(٤٥) قضايا الشعر ص ٦٢ — ٦٣

« وإنه ليهمنا أن نشير الى أن حركة الشعر الحر ، بصورتها الحقة الصافية ، ليست دعوة لنبذ شعر الشطرين نبذا تاما ، ولا هي تهدف الى أن تقضي على أوزان الخليل ، وتحل محلها ، وإنما كل ما ترمى إليه أن تبدع أسلوبا جديدا توقفه الى جوار الأسلوب القـــديم ، وتستـــعين به على بعض موضوعـــات الـــعصر المعقدة ....

أما اليوم فنحن في شيء من القلق على الحركة ، تقلقنا هذه المغالاة التي تصاحبها وتلك الحدة والعصبية التي يكتب بها بعض أنصارها المتحمسين الذين حسبوا أن محاربة آدابنا القديمة جزء من أهداف الشعر الحر . وكأن من الممكن على الاطلاق ، أن نبدع بحق شيئا لم يساهم أجدادنا الموهوبون في تمهيد السبيل اليه منذ ألف سنة . والواقع أن حركة الشعر الحر لن ترسخ في تاريخنا حتى يدرك الشاعر الحديث أن تراثه القديم قد كان هو المنبع الذي ساقه الى إبداع الجديد . ولعل إنكار القديم والمغالاة في النفور منه مظهر من مظاهر ضعف الثقة بالنفس عند الأمم ، وقد لا يكون غريبا أن يحس الفرد العربي ، في هذه الفترة من حياته ، بشيء من هذا . ولكننا على ثقة من أنه ، وهو سليل هذا التراث الخصيب ، ولا يمكن أن يبقى في هذا المستوى طويلا ، ولا بد أن يسيطر على أبعاد نفسه كلها في المستقبل القريب ، وإذ ذاك سيبدو له الشعر الحر نقطة صغيرة في تاريخه الطويل ... » .

وعلى الرغم من أن الناقدة قد أخلصت في دراستها لظاهرة الشعر الحر لمبدأين رأيناها تلح في الحديث عنهما في الجزء النظري من كتابها ، وهما : دعوة النقاد الى العودة الى نصوص الشعر العربي الحديث لدراستها واستخلاص القواعد التي تحكمها ، والحرص على التقنين لظواهر الشعر العربي بطريقة عمليـة صارمـة تقـوم على الملاحظـة والاستنتـاج اللذيـن يؤديـان إلى تصنيـف الظواهر الفنية في « فصيلة متميزة » وهي النزعة التي تأثرتها من النقد الطبيعي فإن إيمانها بآراء « إليوت » وغيره من نقاد الغرب ، القائلة بامتداد القديم في الجديد امتدادا تطوريا حتيما ، قد حملها حملا على تشكيل آرائها في نشأة هذا الشعر ورصد ظواهره العروضية تشكيلا ورصدا خاصتين ، أفرزا قضايا ، وقدما

تفسيرات تتفق أحيانا ، وتختلف أحيانا أخرى مع مبادئها النظرية في نقد الشعر التي لخصناها في مطلع هذه الدراسة .

ونستطيع دون الدخول في تفاصيل هذه الآراء أن نقرر أن الطابع العام الذي يحكمها ، فيما تقول ، هو : « أن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء ، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقى للقصيدة ، ويتعلق بعدد التفعيلات في الشعر ، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي ، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة » ! وأن شعراءه لم يخرجوا فيما نظموه من قصائد على عروض الشعر التقليدي الا في قليل من النماذج التي لا يعتد بصحتها في مجال هذه الظاهرة . ولنستمع الى الناقدة تقرر تلك الحقيقة في كلام واضح ، ولغة صارمة فتقول في مواضع مختلفة من كتابها :(٤٦)

« ما زال المتعصبون والمتزمتون من أنصار الشطرين يدحرجون في طريق الشعر الحر صخورهم التي يظنونها ضخمة بحيث تقتل هذا الشعر وتزيحه من الوجود . مع أنها لا تزيد على أن تتدحرج من الجبل الى الوادي ثم ترقد هناك دون أن تؤثر في مجرى الشعر الجارف الذي ينطلق فيروى السهول الفسيحة ، وينتج أزهارا وفاكهة ونخيلا وبساتين . وهؤلاء المتعصبون ما زالوا يرددون قولا مضمونة أن الشعر الحر وليد غير شرعي فلا علاقة له بالشعر العربي . وأنا قد أثبت بالأدلة العروضية في هذا الكتاب أن ذلك الرأى باطل ، فإن شعرنا الجديد مستمد من عروض الخليل بن أحمد ، قائم على أساسه ، بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة على حدة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة » !

وتقول(٤٧) : الواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم ، واستعانت ببعض تفاصيله على احداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير ، واطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى

---

(٤٦) مقدمة الطبعة الرابعة : ٧ (٤٧) المقدمة : ٨

الحال . ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض ، كما يزعم الذين لا معرفة لهم به وإنما صدرت عن عناية بالغة به جعلت الشاعر الحديث يلتفت الى خاصية رائعة في ستة بحور من الشعر العربي ، تجعلها قابلة لأن ينبثق عنها أسلوب جديد في **الوزن يقوم على القديم ، ويضيف اليه جديدا من صنع العصر » . الى غير ذلك من الأقوال التي تتأثرت هنا وهناك في كلامها عن عروض الشعر الحر ، وتقنينها لأشكاله المختلفة .**

وقد أنتج هذا كله : إيمانها بآراء « **إليوت** » ، وشغفها الواضح بالتقنين ، وقناعتها بأن حركة الشعر الحر ليست سوى ظاهرة عروضية منحدرة من القديم نتيجتين خطيرتين :

الأولى ، حرصها على رصد ظواهر هذا الشعر العروضية ، والتقنين لها من خلال عروض الخليل ، وقياسها بمقاييسه على اختلافها وتنوعها . والأخرى ،

تثبيتها لهذه المقاييس العروضية التي صححتها على عروض الخليل ، واعتبارها قواعد ملزمة للشعراء الذين يروضون هذا اللون من الشعر الجديد ، مما أفرز ، كما قلنا ، قضايا وقدم تفسيرات تدعونا الى الوقوف عند بعضها وقفة تكشف عن وجوه التناقض بينها وبين آرائها النظرية :

أ ـــ فهي تحدد البحور التي يصح للشاعر نظم الشعر الحر منها بثمانية بحور ، هي : الكامل والهزج والرمل والرجز والمتدارك والمتقارب والوافر والسريع ، وتبنى هذا الحكم على « اعتبار التفعيلة الواحدة المكررة في الشطر أساسا ، فإذا كانت التفعيلة غير مكررة في الشطر تكرارا متجاورا لم يصح .. نظم شعر حر من الوزن الذي تنتمي اليه مثل : بحور البسيط والمديد والخفيف والمنسرح وسواها » ! وقد دعاها ذلك الى الاعتقاد بأنه من الممكن أن « نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة » . وقد قامت فعلا بمحاولة من هذا النوع في مواضع مختلفة من الكتاب نختار منها محاولتين :

الأولى ، هذه المقطوعة من قصيدة للشاعر الفلسطيني محمود درويش ، وهي من « المتقارب » :(٤٨)

وفوق سطوح الزوابع كل كلام جميل
وكل لقـــــاء وداع
ومـا بيننـا غير هذا اللقـاء
وما بيننا غير هذا الوداع !

وقد أعادت كتابتها في صورة تقليدية بعد أن حذفت منها كلمة « وداع » حتى يستقيم للمقطوعة هذا الشكل القائم على الشطرين :

وفوق سطـوح الزوابـع كـــل كـلام جميـــل وكـل لقـــاء
وما بيننا غير هذا اللقاء وما بيننا غير هذا الوداع !

والمحاولة الأخرى ، محاولة طريفة لأن الناقدة استطاعت فيها أن تستخرج من قصيدة « الى العام الجديد » التي ترى أنها صيغت في البحر الكامل ، ثلاث قصائد جارية على الأسلوب القديم ذي الشطرين ، هي : مجزوء الكامل ، والمشطور ، والمنهوك !

والقصيدة الأصلية تجرى على هذا النسق من الشعر الحر :(٤٩)

يا عام لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوف
من عالم الأشباح ينكرنا البشر
ويفر منا الليل والماضي ويجهلنا القدر
ونعـيش أشباحـا تطـوف
نحن الذين نسير لا ذكرى لنا
لا حلم ، لا أشواق تشرق ، لا منى
آفاق أعيننـا رمـاد
تلك البحيرات الرواكد في الوجوه الصامته

(٤٨) المقدمة : ٧

(٤٩) المصدر نفسه ١٤٠ ــ ١٤٢

ولنـــا الجبـــاه الساكنـــه
لا نبض فيها ولا اتقـــــاد
نحن العراة من الشعور ذوو الشفاه الباهته
الهاربـون من الزمـــان الى العـــدم
الجاهلـــون أسى النـــدم
نحن الذيـن نعـيش في ترف الـقصور
ونظـــل ينقصنـــا الشعـــور

لا ذكريات
نحيـــا ولا ندرى الحيـــاة
نحيـا ولا نشكـو ونجهـل ما البكـاء
ما الموت ، ما الميلاد ، ما معنى السماء !

وقد استخرجت منها قصيدة من بحر الكامل ذي الشطرين ، هي :

يا عام لا تقـــــرب مسا	كننـا فنحـن هنـا طيـوف
ويفـر منـــا الليـــل والـــ	ماضي ويجهلنـــا القـــدر
تلك البـــحيرات الـــروا	كد في الوجـــوه الصامتـــه
نحن العـــراة من الشعـــو	ر ذوو الشفـــاه الباهتـــه

وأخرى من مشطور الكامل :

نحن الذيـن نسير لا ذكـرى لنـا
لا حلم ، لا أشواق تشرق ، لا منى
من عالم الأشبـاح ينكرنـا الـبشر
الهاربـون من الزمـان إلى العــدم
نحن الذين نعيش في ترف القصور
.... الخ

وثالثة من المنهوك :

ونعـــيش أشباحـــا تطـــــوف
آفـــاق أعيننـــــا رمـــــاد
ولنـــا الجبـــاه الساكنـــــه
لا نبض فيها ، لا اتقـــــــاد
ونظـــل ينقصنـــا الشعـــور
نحيـــا ولا ندري الحيـــاة !

(ب) كما قامت الناقدة ، انطلاقا من إتجاهها إلى تثبيت القواعد العروضية التي استخلصتها من تراث الشعر الحر في الفترة السابقة على نشر كتابها « قضايا الشعر المعاصر » واعتبارها قواعد ملزمة للشعراء والنقاد ، برصد عيوب هذا الشعر في مواضع متفرقة من كتابها تحت عناوين مختلفة ، هي : المزايا المضللة في الشعر ، وعيوب الوزن ، والمشاكل الفرعية في الشعر الحر ، وأصناف الأخطاء العروضية واهمال الشعراء ، وغير ذلك مما يتناول هذا العيب أو ذاك من عيوب هذه الحركة الشعرية الجديدة . وليس من غايتنا هنا على كل حال أن نجمع هذه العيوب ونفصل القول فيها ، فهي موجودة في كتابها يستطيع من أراد أن يعود اليها في صورتها الدقيقة التي عرضتها فيها الناقدة ، ومن ثم فسوف نكتفي بالوقوف هنا عند بعض الفقرات التي نتخيرها تخيرا يساعدنا على تصنيف هذه العيوب من ناحية ، ويكشف عن الاتجاه العام الذي يحكم آراء الناقدة في رصدها من ناحية أخرى ، ومنها قولها عما تسميه « المزايا المضللة في الشعر الحر » :(٥٠)

١ ــ « تبلو الأوزان الحرة وكأنها تمتلك مزايا عظيمة تسهل على الشاعر مهمة التعبير وتهيىء له جوا موسيقيا جاهزا يستطيع أن يمنحه قصيدته دونما جهد كبير . والحقيقة التي سرعان ما يكتشفها كل شاعر ناضج لا تخدعه المظاهر ، أن ما يبلو لنا أول وهلة مزايا في الأوزان الحرة ينقلب حين نتفحصه الى مزالق خطرة . وهذه المزالق قادرة على أن تخلق من امكانيات

---

(٥٠) المصدر نفسه ٤٠

الابتذال والرخاوة في الشعر الحر ما هو خليق بأن يسبب للشاعر قلقا محقا على شعره . إن أقل تهاون من جانب الشاعر يكفي لدفع القصيدة الى درك الابتذال وعامية اللين » .

وقد أخذت الناقدة في الصفحات التالية ترصد هذه المزايا المضللة من خلال ثلاث ظواهر عامة هي :

أ ـــ الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر ، وتراها حرية خطرة لأن الشاعر ينسى في نشوتها ما ينبغي ألا ينساه من قواعد ، فينطلق « من قيود الأوزان ووحدة القصيدة واحكام هيكلها وربط معانيها ، فتتحول الحرية الى فوضى كاملة » .

ب ـــ والموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة ، والتي تساهم فيما ترى ، في تضليل الشاعر عن مهمته ، ففي « ظلها يكتب الشاعر أحيانا كلاما مفككا دون أن يتنبه ، لأن موسيقية الوزن وانسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب » .(٥١)

جـ ـــ التدفق ، وهو فيما ترى مزية غاية في التعقيد ، وينشأ « عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة ، فالشعر الحر يعتمد على تكرار تفعيلة ما مرات يختلف عددها من شطر الى شطر ، وهذه الحقيقة تجعل الوزن متدفقا مستمرا كما يتدفق جدول في أرض منحدرة « مما يؤدي الى خلو هذا الشعر من الوقفات على الرغم من أهميتها الشديدة في كل وزن ، وهو ما يؤدي بدوره الى امتداد المعنى واستمراره في أكثر من شطر من أشطر القصيدة ، مما يجعل « المرء ، وهو يقرأ شعرهم ، يجرى في معترك لاهث لا راحة فيه » ! وهكذا يؤدي التدفق الى جنوح العبارة في الشعر الحر ، وعدم انتهاء القصائد !

٢ ـــ وقولها ملخصة عيوب أوزان الشعر الحر :(٥٢)

---

(٥١) المصدر نفسه ٤١
(٥٢) المصدر نفسه ٤٧ ـــ ٤٨

« اذا كانت مزايا الشعر الحر ثلاث : الحرية والموسيقية والتدفق قد استحالت شراكا للشاعر ، فما بالنا بالعيوب التي يتضمنها هذا الوزن ؟ إنما تنشأ تلك العيوب عن طبيعة الشعر الحر نفسه ، وأبرزها عيبان اثنان يرتكز كل منهما الى تركيب التفعيلات في الشعر الحر » . فأما العيب الأول فهو اقتصار الشعر الحر على ثمانية من بحور الشعر العربي الستة عشر ، وفي هذا فيما ترى ما يضيق على الشاعر مجال إبداعه ، « فقد ألف الشاعر العربي أن يجد أمامه ستة عشر بحرا شعريا بوافيها ومجزوئها ومشطورها ومنهوكها » مما يجعل من اقتصار الشعر الحر على هذه البحور الثمانية نقصا ملحوظا فيه . وأما العيب الثاني فهو أن ارتكاز الشعر الحر على تفعيلة واحدة يخلق فيه رتابة مملة خاصة حينما يعمد الشاعر إلى إطالة قصيدته ، وقد جعل ذلك من الشعر الحر إطارا فنيا غير صالح للملاحم « لأن تلك القصائد الطويلة ينبغي أن ترتكز إلى تنويع دائم ، لا في طول الأبيات العددي فحسب ، وإنما في التفعيلات نفسها والا سئمها القارىء !

وقد توسعت الناقدة في رصد هذه العيوب العروضية في الفصل الذي جعلت عنوانه « المشاكل الفرعية في الشعر الحر » حيث خصصته لدراسة التغيرات التي تعترى البحور الخليلية من زحافات وعلل ، ومقارنتها بالتغييرات التي تعتري عروض الشعر الحر ، وما يقع فيها الشعراء من سقطات وقد حصرتها في أربع قضايا هي : الوتد المجموع ، الزحاف ، التدوير ، التشكيلات الخماسية والتساعية .

وترى أنه على الرغم من أهمية الوتد ، فإن شعراء الشعر الحر يقابلونه « بقلة اكتراث ، ويتركونه في أحيان كثيرة يهدم ألحانهم ويضعف موسيقى شعرهم دون أن يحسوا » . ويعود ذلك في رأيها الى قلة معرفتهم بالشعر العربي السليم . كما ترى أن الزحاف في الشعر « علة تعترى البيت ، وليس أساسا فيه ، أو هو مرض يصيب التفعيلة ، واختلال صغير نحبه لأنه لا يرد كثيرا » ، ولكن الزحاف على عكس صورته في الشعر القديم قد تحول ، في الشعر الحر ، الى

مرض يدهمه من كل جانب مما أدى الى « شناعة الإيقاع والنثرية وغيرهما مما يشكو الجمهور وجوده في الشعر الحر ، والحق مع الجمهور » ! وعلى هذا النحو من الرصد والمقارنة بين القديم والجديد راحت الناقدة تتابع رصد ودراسة عيوب هذا الشعر العروضية الأخرى فيه .

وأحب أن ندخل الى مناقشة هذه الملاحظات على عروض الشعر الحر بتقرير هذه الحقيقة التي تكررت الإشارة إليها في الصفحات السابقة ، وهي أن الناقدة قد صدرت فيها عن اتجاه نقدي عام يحكمه عنصران هما : الذوق الذاتي والقواعد المستمدة من الشعر العربي القديم والنقد الأوروبي الحديث . ومن المعروف أن ذوق نازك الملائكة من أرقى الأذواق الفنية وأقدرها ، بحكم تميزها في مجال الإبداع الشعري ، على تذوق الشعر واكتشاف مواطن الجمال الفني فيه ؛ كما أنه بالإضافة الى ذلك ذوق يسنده إيمان عميق بالحرية الفنية على نحو ما رأينا ، وينفر لذلك من القيود التي تنتقص منها ، على نحو ما تعكسه أشعارها في قصائدها المتنوعة التي رادت فيها مواقف وعرضت لقضايا تتصل بحرية الإنسان المعاصر في أشكالها الاجتماعية والإنسانية والفنية . ومثل هذا النزوع إلى ايثار الحرية على ما عداها شأنه أن يتعارض مع النزوع الى التقنين الصارم ،

واستمداد القواعد من القديم والحديث والقياس عليها وفرضها فرضا على الشعراء والنقاد الذين يتعاملون مع حركة الشعر الحر . وكان لابد أن ينتج عن هذا التناقض القائم في نفسها بين حرية التذوق والنزوع الى التقنين وخلق القيود الفنية ، ما نتج من مواقف نقدية متخالفة ، سواء في وصفها لطبيعة الشعر الحر الفنية أو رصدها لقواعده العروضية ، واحصاء مزاياه المضللة . ونستطيع تلخيص هذه المواقف المتخالفة في نوعين من القضايا يتصل بعضها بتبرير نشأة الشعر الحر بوصفه حركة تطويرية حتمية عملت على ظهورها واستمرارها عوامل اجتماعية موجبة ، جعلت من هذا النوع من الشعر على حد تعبيرها « صورة اجتماعية محضة تحاول بها الأمة العربية أن تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث ، شأنها في هذا شأن سائر الحركات المجددة التي تنبعث اليوم في حياتنا في مختلف المجالات » . ويتصل بعضها الآخر بطبيعة القصيدة الجديدة

من حيث بناؤها وتشكيل موسيقاها .

وفيما يتصل بالجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر فتحصرها الناقدة في أربع قضايا شغلت الفرد العربي المعاصر وحملته على البحث عن صيغة شعرية جديدة يعبر بها عن قضاياه ومواقفة من الحياة هي(٥٣) النزوع الى الواقع ، والحنين الى الاستقلال ، والنفور من النموذج ، وايثار المضمون : فترى أن الفرد العربي المعاصر تتملكه رغبة ملحة في الهرب من « الأجواء الرومانتيكية الى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا » ومن ثم فقد وجد في أسلوب الشطرين تعارضا مع هذه الرغبة « لأنه ، من جهة ، مقيد بطول محدود للشطر ، وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها ، ولأنه من جهة أخرى ، حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية . وهذه القيود فضلا عن كونها ترفا ، فإنها تبدد طاقة الفرد المعاصر الفكرية وتشغلها بشكليات لا نفع فيها ، في وقت ينزع فيه هذا الفرد إلى البناء والإنشاء وإلى إعمال الذهن في موضوعات العصر ... والرصانة الشديدة منفرة للذهن العامل الذي يريد البناء وذلك لأنها تقيد الحركة ... ولذلك انطلق الشاعر الحديث وخلق أسلوب الشعر ... الذي يخلو من رصانة الأوزان القديمة ، ويجعل غايته التعبير لا الجمالية الظاهرية ... » !

وهذه كلها أفكار في تبرير نشأة الشعر الحر وامتداح شعرائه تتناقض مع كثير مما لخصناه في الصفحات الماضية من آرائها النظرية والتطبيقية من مثل رفضها الدعوة إلى اجتماعية الشعر ، ونزعتها التقليدية في النظر الى عملية الإبداع الشعري باعتبارها اللغة وما يتصل بها من أساليب التصوير والمجاز تراثا مقدسا لا يحق للشاعر أن يخرج عليه أو يجدد فيه ؛ ودعوتها الى تثبيت الظواهر الشعرية القديمة متسائلة في سخرية » من قال إن الشاعر الموهوب يستطيع أن يبدع أي شيء في غير الإطار اللغوي لعصره » ! الى غير ذلك مما رصدته من عيوب الشعر الحر من حيث شناعة الإيقاع والنثرية وغيرهما من العيوب الموسيقية !

---

(٥٣) المصدر نفسه راجع الصفحات من ٥٦ ــ ٦٣

وقد نبعت آراؤها في بناء القصيدة الجديدة وتشكيل موسيقاها من قواعد استخلصتها من تجارب إبداعية في فترة بعينها من حياة هذه الحركة الشعرية الجديدة هي فترة البدايات ، وهي فترة ليست بطبيعتها كافية لاستواء الشكل الشعري الجديد واستقراره عند صيغة ملزمة وغالبة ؛ صحيح أن الأساس الذي اتبعته الناقدة في استخلاص القواعد العروضية لهذا الشعر أساس سليم لقيامه على الاستقراء الكامل لنصوص الشعر الحر حتى وقت كتابتها « قضايا الشعر المعاصر » في عامي ١٩٦٢ ، ١٩٧٤ ، فإنها جعلت من هذه القواعد مقاييس ثابتة من ناحية ، وقاستها على قد قواعد العروض القديم من ناحية أخرى ، ومع أن حركة الشعر الجديد لا تزال ، بحكم حياتها الزمنية القصيرة ، في تجارب مستمرة ، مما يحول دون تثبيت القواعد وضرورة الانتظار فترة زمنية أطول حتى يستوى لهذا الشعر تشكيله الموسيقي وبناؤه اللغوي والمجازي . كما أن قياسها لهذه القواعد على قواعد الشعر القديم يعنى هدم الفكرة الأساسية التي تحكم هذه التجربة الفنية ، وهي أن القصيدة الجديدة بنية جمالية جديدة لا يصلها بالبنية الجمالية القديمة سوى « التفعلية » التي اتخذها كل من الشاعرين القديم والجديد ، أساسا عروضيا لقصائدة ، وهو أساس يخضع ، مثل أي ظاهرة من ظواهر الحياة الإنسانية ، فنية أو غير فنية ، لقيدين هما : النظام والتكرار : فالشاعر القديم قد نظم التفاعيل التي كان يستخدمها في تشكيل قصائده وكررها في صورة معينة تتواءم مع حياته وذوقه وطريقة إدراكه لهذه الحياة وما فيها من جمال . وقد فعل الشاعر الجديد نفس الشيء ، فأخضع قصيدته لنظام وتكرار مختلفين ليجعل منها بنية جمالية جديدة توائم ذوقه وطريقة إدراكه للحياة في ظواهرها الجمالية والعملية . وهذه الحقيقة تجرنا بلورها إلى اعادة النظر فيما يسميه العرضيون « التفعيلة » ، فقد ارتكب النقد القديم والحديث كثيرا من الأخطاء بتحكيم هذه « التفعيلة » في تقويم البناء الموسيقى للقصيدة حين نظر اليها بوصفها بناء صوتيا مؤلفا بطريقة خاصة في كل تفعيلة من صوتين هما : الحركة والسكون ، مغفلا هذه الحقيقة الصوتية وهي أن التفعيلة بناء صوتي معقد تعقيدا شديدا ، وذلك أن أطوال الحركة والسكون ، من الناحية الصوتية ، ليست أطوالا ثابتة ، ولكنها تختلف تبعا لموقع التفعيلة من

البناء الموسيقي وطبيعة الحروف التي تتألف منها من ناحية ، وعلاقة المفردات التي يتألف منها البيت الشعري القديم والشطر الشعري الجديد ، بعضها ببعض بأبنيتها الصوتية والصرفية المختلفة من ناحية أخرى . ومعنى ذلك أننا في الشعر أمام تشكيلين موسيقيين متعارضين هما . تشكيل التفاعيل بعددها ونوعها ونظامها الذي يؤلفه الشاعر تأليفا ، وتشكيل الأسلوب القائم على اختيار الشاعر لمعجم شعري خاص به وتركيب كلماته في بناء لغوي يجعل منه أسلوبا مميزا . وهذان التشكيلان المتعارضان يلقيان على الشاعر عبئا ثقيلا يتمثل في ضرورة التوفيق بينهما ليتحقق للقصيدة تشكيلها الموسيقي ولأسلوبه صحته اللغوية ويجعل من القصيدة ، آخر الأمر ، بناء موسيقيا وتعبيريا متكاملا . ومعنى هذا كله أن الذي يعنينا ليست طريقة القدماء في ترتيب التفاعيل ، أو استخدام تفاعيل معينة ، وإنما الذي يجب أن يعنينا هو البناء الموسيقي من حيث قيامه على النظام والتكرار والتكامل . ولما كانت القصيدة ، فيما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل « بنيه إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر ، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها ، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم المهوشة وفقا لنسقها »(٥٤) فإن ذلك يجعل أساسها الجمالي والموسيقي مغايرا تمام المغايرة للأساس الجمالي القديم ، وينتفي بذلك صحة قياس جماليات هذه القصيدة على جماليات الشعر القديم .

وبعد فقد حاولت عرض جهود الشاعرة المبدعة نازك الملائكة في مجال نقد الشعر عرضا وثائقيا من خلال دراستها الرائدة عن « قضايا الشعر المعاصر » ، وهي دراسة حافلة بالقضايا والأفكار الجديدة التي تجعل منها ناقدة تزاوج بين الذوق والقاعدة مزاوجة تدل على معرفة واسعة بالمذاهب الأدبية والنظريات النقدية حديثة وقديمة ، مؤلفة منها صيغة نقدية متكاملة على نحو ما رأينا . وقد

---

(٥٤) الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية : ٦٤ وما بعدها .

كنت أنوى ، لولا ظروف أعجلتني عن ذلك ، أن أتابع جهودها النقدية الخصبة من خلال دراستها الشيقة عن شعر على محمود طه ، ونتاجها الثر من الشعر ، ولكني أرجىء ذلك لدراسة أخرى .



الفكر النقدي في دراسات نازك الملائكة

داود سلوم
كلية الآداب ـــ جامعة بغداد

— ١ —

منذ أن ضربت قبة من أدم حمراء للشاعر النابغة بدأنا نعرف أنه يمكن للشاعر الذي انصرف إلى شعره حياته كلها أن يكون ناقدا أيضا .

ولكن حين نريد أن نعدد الشعراء النقاد على أصابع اليد فاننا لن ننجح في أن نعدد كثيرا منهم . وإذا أردنا أن نعدد الشعراء النقاد الذين ابتكروا نمطا شعريا جديدا وكتبوا له عروضا ، فلا يمكننا أن نسمي شاعرا واحدا ، وإن الذي يمكننا هو أن نسمي شاعرة واحدة هي السيدة نازك الملائكة . فهذه السيدة شاعرة وناقدة وعروضية ، ولعله من غريب الصدف أن تكون من البلد الذي نشأ فيه النقد المنهجي وفيه اكتشف العروض .

وفي هذا الفصل ، أريد أن الخص بعض آرائها في بعض ما كتبته ، وأن أنحو فيه نحو تجريد هذه الآراء ورفعها إلى مستوى القواعد النقدية بغض النظر عن ارتباطها بموضوع ، لأن بعض الآراء تصلح لأن تكون خلاصة لفلسفة الشاعرة النقدية وموقفها من فن الشعر ، بحيث يصح لنا نقل هذه الآراء من الخاص إلى العام ومن التطبيق إلى التجريد .

واعتذر عن التركيز في ما أعرضه أو في النصوص التي اقتبسها ، فإن طول البحث ومكان نشره قد حددا ما أريد أن أقوله أو أن أقتبسه من آرائها . وكان بودي أن أعرض بعض آرائها في مزيد من التفصيل .

١ ـــ غاية التجربة الشعرية :

لمن يكتب الشاعر ؟ وماذا يكتب ؟ سؤالان أظن أن كثيرا من الشعراء

والأدباء والنقاد قد قالوا فيهما شيئا أو فكروا فيهما بشكل أو بآخر ولم تنج الشاعرة نازك الملائكة من التعرض لهذين السؤالين بشكل أو بآخر أيضا حين تكلمت عن « الشعر والمجتمع » في كتابها القيّم « قضايا الشعر المعاصر » .

يمكن أن أجيب عن السؤالين على لسان الشاعرة ، بأن الشاعر يكتب لكل الناس ويكتب عن الحياة بأوسع معانيها ، وأن الذين يبغون بتحديد موضوع الشاعر وتقييد انطلاق جناحية بدعوى أن الشعر في خدمة المجتمع يكونون على خطأ لأن دعواهم « تنزع إلى أن يتجرد الشعر من العواطف الإنسانية ذلك أن أشد سخطها واستنكارها ينهال على ما تسميه ــ دون أن توضح مقاصدها ــ « المشاعر الذاتية » و « الهرب من الواقع » و « الانعزالية » ولو فحصنا هذه التعابير لوجدناها تنتهي كلها إلى أن تنكر أن يكون شعور الفرد العادي من الناس موضوعا للشعر ... فكأن الدعوة عندما أرادت أن تدعو إلى الواقعية ابتعدت عن الواقع ابتعادا عجيبا وأسلمت نفسها إلى اعتقادات نظرية لا علاقة لها بالحياة » .[1]

فالشاعر في رأي السيدة نازك الملائكة مواطن ، ولكنه إنسان أيضا ، عمله تركيز العواطف والتجارب الإنسانية مهما تنوعت وإذا كان له أن ينشغل في بعض لحظات حياته فيما يجب عليه أن يؤديه كمواطن فله أيضا في أن ينشغل فيما يجب أن يؤديه كإنسان .[2]

وفي رأيها : أن الشاعر لا يمكن أن يحول وطنيته إلى نوع من العمل السياسي بحيث يفرغ قلبه من كل عاطفة أخرى ليؤدي واجبا واحدا ، وبعد فإن هذا الواجب هو ليس من أعمال الشاعر .

ولعل أهم ردود الشاعرة على دعوى الالتزام في الأدب وأخطرها هو اعتقاد أصحاب الالتزام « بإن الشعر لا يملك قيمة ذاتية في المجتمع وإنما هو واسطة لغايات أخرى ، وهذا حكم يتجاهل القيم الحيوية التي يملكها الفن في حياتنا

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٩٧ ــ ٢٩٨ .
(٢) نفس المصدر ص ٣٠٠ .

الإنسانية بمعزل عن موضوعه » .[٣]

أضف إلى ذلك أن دعوى الالتزام ووجوب « أن يكون الشعر اجتماعيا » إنما تهدف إلى سلب الشعر كل مقوماته من صور وانفعال وموسيقى وأفكار ومعاني وتركز على « الموضوع » فقط .[٤]

أرجو أن لا يظن أن الشاعرة لا تؤمن بأن الأدب سلاح له قيمته في المعركة ، فإن لها في ذلك تجارب عدة في توظيف الأدب في خدمة المجتمع حين تدعو الضرورة إلى ذلك[٥]

٢ ـ اللغة الشعرية :

تقع لغة الأدب أو الشعر بين حدّ اللغة المعجمية واللغة التي تسقط دون اللغة الفصحى .

ولنبدأ برأي الشاعرة في الذين لا يعبأون بلغة الشعر أو سلامة تركيب الجملة نحويا ، فإنه قد أصبح اليوم مرض العصر ، وأصبحت اللغة العربية كالرجل المريض الغني الموروث ، فمنهم من لا يعبأ بموته لأنه لا يعرف عنه شيئا ، ومنهم من يعبأ بموته ولكنه يريد الراحة والتخلص من خدمته ، ومنهم من يتربص به الموت لأنه يريد أن يرثه .

وتحمل السيدة نازك الملائكة حملة شريفة نبيلة في كتابيها « قضايا الشعر المعاصر » و « محاضرات في شعر علي محمود طه » مما يدل على حرصها على اللغة العربية الكريمة كوسيلة لأدب عربي حي معاصر .

ففي « قضايا الشعر » تحمل النقاد عبء التغاضي « تغاضيا تاما عن الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية ، فلا يشيرون إليها ولا يحتجون عليها »[٦]

---

(٣) نفس المصدر ص ٣٠١ .

(٤) نفس المصدر ص ٢٩٦ .

(٥) انظر ديوانها : للصلاة والثورة ، بيروت ١٩٧٨ .

(٦) قضايا الشعر المعاصر ص ٣٢٥ .

وهي تؤكد على قيمة النحو وضرورة سلامة تراكيب الشعر وأساليب الكتابة تأكيدا شديدا ، وأن تضييعها يقرن بضياع حياة الامة نفسها . »

« إن قواعد النحو ليست الا صورة من القوانين التي تخضع لها الجماعة. والجماعة التي تضيع قواعد لغتها ، لا بد أن تضيع قواعد تفكيرها وحياتها بالتالي » .(٧)

واختلف تعليلها لهذه الظاهرة ، فهي في إهمال النقاد تمثل خوفا مكبوتا من تهمة « رجعية » التفكير . هذا في بعض الأحيان . وقد تنبع أحيانا أخرى من دراسة النقاد « السطحية للنقد الأدبي » الذي — كما يظنون — إنما ينحو نحو المضمون أكثر من نحوه نحو اللغة » .(٨)

وإذا أردنا أن نشكو كما شكا ابن سلام رحمه الله في أن أناسا غرباء على المهنة دخلوا عالم النقد ، نكون قد أكملنا الصورة التي عرضتها عن « شعر الناشئين » الذين أرادوا أن يكونوا شعراء قبل استكمال الأداة .
« فقد فشا الخطأ في شعر الناشئين إلى درجة أن قامت مدرسة من الشعراء تعتنق مذهب الاستهتار باللغة العربية والترفع عن احترام قواعدها وأساليبها ، وكأن التجديد في المضمون يتضمن تحطيم القواعد القديمة المقبولة » .(٩)

فالجهل باللغة العربية ، ومحاولة الكتابة بها ، ظاهرة غالبة فاشية في عصرنا الحديث ، لأن صناعة الأدب صناعة لا يحميها القانون . وتشرح نازك الملائكة ظاهرة الاستهتار باللغة وتقول :

« وهذه ظاهرة عامة ملحوظة في أدب الشعراء الذين لم ينالوا ما يحتاجون من الدراسة العلمية المنظمة للغة العربية وآدابها . نعم ، إن الدراسة في ذاتها لا تخلق الشاعر لأن الشعر موهبة منفصلة عن الدراسة ، غير أن الموهوب لا يستطيع أن يكمل شعريا من دون دراسة فاذا كتب الشاعر شعرا عاليا في روحه وموضوعه

---

(٧) نفس المصدر ص ٣٢٩ .
(٨) قضايا الشعر المعاصر ص ٣٢٦ وعلي محمود طه ص ٢٢٢ .
(٩) محاضرات في شعر علي محمود طه ص ٢٢٢ .

وصوره وموسيقاه ، فإن جانب اللغة لا بد أن يظهر الضعف على وجه من الوجوه » .[10]

ولكن نازك الملائكة لا تغفل عن الذين يتربصون باللغة العربية وينتظرون موتها ويكيدون لها كيدا .

« وإنما يصدر ازدراء اللغة من أحد اثنين : إما جاهل لا قدرة له على التمييز ، وإما عارف مغرض يكيد للأمة العربية وقوميتها »[11] وما أكثر هؤلاء !

ونعجب ، وقد تعجب نازك الملائكة ممن يمتهنون الأدب وينظمون الشعر ولكنهم لا يريدون أن يكون نتاجهم نتاجاً يشع منه الكمال والسحر ، ولماذا يمتهن الإنسان مهنة لا يريد أن يكون فيها المقدما ؟

« والشاعر العربي يخسر خسارة فادحة عندما يعتنق هذا الاستهتار باللغة ، وهل الشعر في واقعه إلا مقدرة الشاعر على استعمال اللغة بحيث تشع من ألفاظها المعاني والضلال والانفعالات ؟ وإذا كان الشاعر لا يعترف بالأساليب والقواعد الرصينة فكيف يصون شعره من ركاكة الفوضى وضعف الروح بحيث يرقى إلى مستوى الشاعرية ؟[12]

أما الحد الثاني من المشكلة اللغوية ، فهي استعمال اللغة المعجمية في التجربة الشعرية . وقد ناقشت قيمتها وحاولت تحديد مرتبة نجاحها . ولا ندري في الواقع الدوافع التي تدفع بهؤلاء الشعراء إلى سلوك درب هذه اللغة ، فهل ينبع ذلك من مسألة نفسية ومحاولة فرض الشخصية ، أو هل ينبع ذلك من مسألة فنية يضطر إليه الشاعر فتقع الكلمة على طريق البحر أو القافية كما وقع مهجو دعبل الخزاعي على طريقة القافية فهجاه وهو لا يريد ذلك ؟

ومهما كان ، فإن السيدة نازك الملائكة تحاول أن توضح عيوب استعمال

---

(١٠) نفس المصدر ص ٢٢٧ .

(١١) نفس المصدر ص ٢٢٣ .

(١٢) نفس المصدر ص ٢٢٣ .

الألفاظ المعجمية في كتابها « محاضرات في شعر علي محمود طه » وتقول :

« المحذور في استعمال الألفاظ القاموسية لا يكمن في كونها لا تستعمل في عصرنا ، ولا في كون القارىء المتعجل يؤثر عليها الكلمات السهلة الشائعة ، وإنما العيب الأكبر فيها تفتيت إحساسات التذوق والإعجاب التي يستجيب لها القارىء للشعر الجميل .

ذلك أن القصيدة تصل إلى التأثير في نفس الشاعر بما تثيره فيه آنيا من حماسة وخيال ولذة ، فإذا وردت فيها ألفاظ قاموسية لا تفهم أصبح على القارىء أن يوقف عملية التذوق ويلجأ إلى القاموس ليتبين معنى هذه الألفاظ ومن ثم يواصل القراءة . ولا يخفى أن الاستجابة للشعر لا تتحمل أن تؤجل أو أن تبتر أو تقسم إلى لحظتين وهذا هو السبب في أن من لا يتقن لغة أجنبية ما لا يستطيع أن يتذوق شعرها تذوقا حقا لأنه لا يصل إلى فهم المعنى آنيا حين قراءته للشعر ، وإنما يضطر إلى فهمه على دفعات ، وذلك يعرقل الهزة النفسية التي يحدثها الشعر الجميل .

يضاف إلى ذلك أن الألفاظ القاموسية تبقى مقصوصة الجناح بالمعنى الشعري لأنها تفتقد ما يضفيه عليها الاستعمال من ظلال ومعان جانبية وفرعية واقتران . أو لنقل إن الكلمات القاموسية تفتقد ما تمنحه الحياة من حرارة وحيوية ولذلك تأتي جامدة عبر القصيدة وكأنها بقعة ميتة في جسد حي توجع أو تخدش النظر » .[١٣]

وهي في دفاعها المستميت عن اللغة إنما أردات أن تحفظ للأديب كرامته وللأدب جماله .

٣ ـــ الموضوع الشعري :

حين كتبت نازك الملائكة كتابها « محاضرات في شعر علي محمود طه »

---

(١٣) نفس المصدر ص ١٧٦ ـــ ١٧٧ .

وتعرضت لدراسة موضوع قصائده وأغراضه ، حللت ثلاثة أنواع من أغراض الشعر ووصلت إلى قواعد كلية حول القيمة الفنية لكل منها والتركيب الداخلي للغرض وموقف الناقد الحديث من هذا الضرب من الشعر .

رغم أن هذه المناقشة كانت تجري داخل كتاب تطبيقي ولكني كنت أشعر وأنا استقرىء الفكر النقدي عند السيدة نازك الملائكة أن في أقوالها حقائق كلية تصدق أبدا على كثير من شعر الفترة التي مرت بنا من شعر عصر النهضة والتي ستساعدنا حتما إلى الوصول إلى تحليلات سريعة وقواعد عامة لأغلب النتاج الأدبي العربي من خلال هذه الفترة . كما أجد أن الناقدة كانت تقدم لنا رؤية عن مستقبل هذه الأغراض وما تنتهي إليه .

(١) شعر الحب :

إن تصنيف شعر الحب إلى ثلاثة أصناف ومحاولة تحديد خصائص كل لون منها ، إنما كان في الواقع محاولة تقنين لهذا الغرض المهم ، كما عرفه شعراء عصرنا الحديث منذ سامي البارودي وإلى اليوم .

لقد وجدت أن القواعد الكلية التي ساقتها السيدة نازك الملائكة في حديثها عن شعر علي محمود طه يمكن أن تصدق في كثير منها على شعر شعراء آخرين ، وهي تعطي خصائص كل صنف كما يلي :
أ ــ شعر الوصف الغنائي ، وهو ضرب من الغزل يصف العاطفة ، فهو « وصف لا حب » ، ويبدو الشاعر في هذا النوع من الشعر ، وكأنه « يصف » من الخارج تجربة رجل آخر .[١٤]

ويميل هذا النوع من الشعر أيضا إلى ما نسميه بـ « الحسية » في العاطفة ، لانها تستمد انفعالها مما تستقبله الحواس من الجسد الإنساني .[١٥]

---

(١٤) محاضرات في شعر علي محمود طه . ص ٥٤ ــ ٥٥ .

(١٥) نفس المصدر ص ٥٦ .

ويهتم شاعر هذا الضرب من القصائد بـ « النغم »(١٦) الذي يغطي على عوار ضعف العاطفة وتهافتها ، ويحاول أن يستعين بـ « البديع »(١٧) والفنون البلاغية زيادة في التمويه .

ب ــ شعر العبث العاطفي : وهو ضرب من الغزل ، يكون أرقى من الضرب الأول المذكور ولكنه لا يرتفع إلى مستوى قصائد الحب .

« إن هذه القصائد ليست قصائد حب ، لأنها تخلو من تلك العاطفة الحزينة المشتعلة التي تصدر عن المحب .... فهي تحتوي على كثير من الفكر الشعرية أحيانا ولا تخلو من بناء شعري أصيل له كيان يتميز عن الصيغة الجامدة التي عرفناها في قصائد الوصف . ومن الأكيد أن قصائد هذا الصنف أرقى رتبة من القصائد الغنائية وأكمل بالمعنى بما تملكه من عاطفة شخصية وموقف يتخذه الشاعر » .(١٨)

ولكن هذا اللون يخلو من اللوعة « واللمسة الروحانية والحرارة الغرامية الصادقة » .(١٩)

ولهذا الضرب من الشعر خصائص ثابتة منها : « أنها تخلو من العاطفة الأخاذة التي تملأ النفس »(٢٠) لأنها تصدر من موقف عابث لا ينظر بجد إلى الحياة فيه . ومن خصائصها أيضا : « أن فيها شعورا عنيفا بمرور الزمن وسرعة انقلابه »(٢١) ولعل هذا يكون السبب لمكونات محتواها الفني مثل « التماس المرح والفرح في المناسبات كلها ، ولذلك كادت قصائد العبث تخلو من الحزن كل الخلو » .(٢٢)

---

(١٦) نفس المصدر ص ٦٣ .
(١٧) نفس المصدر ص ٦٤ .
(١٨)و (١٩) نفس المصدر ص ٧١ .
(٢٠) نفس المصدر ص ٧٢ .
(٢١) نفس المصدر ص ٧٤ .
(٢٢) نفس المصدر ص ٧٧ .

ولعل من أهم خصائصها ، ما يجتمع فيها من « الجو المريب ولمسة البراءة والطهر » .(٢٣)

جـ ــ قصائد الحب : وهو الضرب الثالث من الغزل ، الذي تعتبره السيدة نازك الملائكة النموذج الكامل والغرض السامي وتعرفه بقولها :
« أما شعر الحب فنقصد به ذلك الغناء العاطفي اللهيف الذي يصدر عن العاشق ، يعبر عن مشاعر مشتعلة وحنين معذب لا يهدأ بحيث يكون ذلك الغناء طاقة تنفيس تخفف من اصطخاب العواطف وتأزمها » .(٢٤)

وتمايز السيدة نازك الملائكة بين شعر العبث العاطفي و « قصائد الحب » فتقول :
« كادت قصائد العبث تخلو من الحزن كل الخلو ، بخلاف قصائد الحب التي لازمتها كآبة قلما تنقشع ، وهذا طبيعي ومتوقع ، لأن العابث لا يشعر نحو من يعبث معها باكثر من عاطفة عابرة ، ولذلك لا يحزنه الهجر ولا القطيعة » .(٢٥)

(٢) القصائد الإنسانية والقومية :

إن الخصائص التي عددتها في وصف شعر علي محمود طه الإنسانية والقومية تكاد تكون هي المقياس النقدي الذي يتحكم بالنماذج الحديثة كافة .
ومن مميزات هذا الغرض الشعري :

أ ــ الجهورية : حيث يختار الشاعر « النغم الشعري العالي الذي يرن ويقرع الأسماع بإيقاعه وموسيقاه » .(٢٦)

ونجد أن أغلب الشعر العربي القوي ، وخاصة الشعر التقليدي البنية يتحكم فيه هذا القانون ، وإذا ما تميز شاعر عن شاعر في بحوره أو الإسراف في

---

(٢٣) نفس المصدر ص ٧٨ .
(٢٤) نفس المصدر ص ٤٢ .
(٢٥) نفس المصدر ص ٧٧ .
(٢٦) نفس المصدر ص ١٢٠ .

استعمال بحر دون بحر تبقى الحقيقة قائمة كما ذكرتها السيدة نازك الملائكة .

ب ــ التعبير المباشر الصريح : وهذه ميزة أخرى تميز هذا الشعر عموما ، حيث تخلو هذه القصائد « من الرمز تمام الخلو ، فهي تصور المعنى تصويرا واضحا بألفاظ مستعملة بمعانيها القاموسية » ويخلو هذا الشعر لذلك من الطاقة والألفاظ المشحونة وظلالها المثيرة للخيال ، وتنعدم فيه « العاطفة » المتقدة التي تتخطى الموقف الفكري أو السياسي في موضوع القصيدة .(٢٧)

جـ ــ الهيكل المسطح : إحدى سمات هذا الغرض وربما كل أغراض الشعر العربي القديم والحديث الذي كتب منذ عصر النهضة . فإن القصيدة تتكون من وحدات لا تشبه وحدات البناء المشدودة ولكنها من وحدات ممكن شدّها وتفريعها أو تحشية ما بينها بوحدات أخرى ، ورغم أن السيدة نازك الملائكة قد أعطته اسما غير ما عرف به وما أراد له النقاد العرب القدامى الذين كانوا يحثون على وحدة البيت واستقلاليته ، فإنه مقياس قديم وحديث ، وقد أثاره المحدثون كثيرا بأساليب مختلفة ولعل في نقاش العقاد وطه حسين مع شوقي في المعارك النقدية ما يؤكد هذا الزعم .

ولكن نريد أن نرى وجهة نظر السيدة نازك الملائكة في الموضوع . تعرف الهيكل المسطح :

« إنه يتركب من جزيئات مرصوصة لا من وحدة كاملة مشدودة ، ولو أردنا أن نضع هذا المضمون في صيغة أخرى ، لقلنا إن القصيدة المسطحة تكون مستوية سائبة غير مشدودة ذلك الشد المحكم الذي نجده في القصائد التي تصف أحداثا ، إنها قصيدة تقوم على خليط من الأبيات الجميلة كل بيت فيها منفصل عما حوله ، قائم بذاته ، ومن مجموعة الأبيات لا تنشأ فكرة عامة غير الفكرة التي وردت في كل بيت ولا يصعد الشعور إلى قمة ، إن العاطفة في القصيدة موزعة بالتساوي على الأبيات ، كل بيت يضيف لمسة شعورية جديدة والإحساس لا يتكاثف في موضع دون موضع »(٢٨)

---

(٢٧) نفس المصدر ص ١٢١ .

(٢٨) نفس المصدر ص ١٢١ وانظر عن « الهيكل المسطح » قضايا الشعر المعاصر ص ٢٤١ .

وتذكر صفة أخرى لقصائد هذا الهيكل وتقول : « إنها مملوءة بالفجوات ، فمن السهل أن نضيف إليها ما شئنا من الأبيات دون أن نفقدها وحدة أو نسيء إلى رابطة منها ... ولعل خير رابطة يلجأ إليها الشاعر في القصيدة المسطحة هي استعمال القافية الموحدة وذلك لأن هذه القافية تصبح أشبه بسياج متين يشدّ الأبيات المفككة في داخله »(٢٩).

(٣) قصائد المناسبات :

ترى السيدة نازك الملائكة أن كل موضوع يصلح لأن يكون موضوعا شعريا شريطة أن يعالجه الشاعر معالجة تجعله أقرب إلى روح الشعر .

وقد يفشل الشعراء في أحيان كثيرة في جعل شعر المناسبات يرتفع إلى مستوى الشعر الخالد ، وبذلك يكون شعرا ضعيفا ، ويأتي قصائدة الضعف من كونها قصائد شخصية ».

وتشرح ذلك : « ونعني بقولنا » شخصية « تلك القصائد التي لا ترتفع إلى مستوى يعني الإنسان والإنسانية ، وإنما تبقى تدور في محيط الشاعر الضيق » (٣٠).

وهذه الدائرة دائرة ضيقة من العواطف تختلف عن « الدائرة الكبرى للمشاعر ، فهي تلك التي تمس الإنسانية العامة كلها كالحزن والفرح والحب والبغض والتأمل والخيال والتصوف . والشاعر الذي يصوغ قصيدته حول هذه العواطف يضمن لها استجابة عامة » (٣١).

وإذا ما تحولت هذه العواطف من هذه الدائرة إلى دائرة أضيق واستحالت في شعر الرثاء مثلا إلى إقامة القصيدة « على تفصيلات تخص حياة ذلك الصديق » أو في شعر المدح : في « قصيدة يمدح إنسانا ما لمصلحة تخصه » فإن هذا النوع هو ما نقصد إلى تسميته بـ « شعر المناسبات » (٣٢).وهو

(٢٩) محاضرات في شعر علي محمود طه ص ١٢٢ .
(٣٠)و (٣١) نفس المصدر ص ١٣٠ .
(٣٢) نفس المصدر ص ١٣٠ .

الغرض الذي يعج بقصائده الشعر العربي وبه تمتلىء الدواوين منذ الجاهلية. وفي هذه « الخصوصية » يكمن سرّ ازدراء الناقدة لقصائد المناسبات من الوجهة الفنية.

٤ ــ هيكل القصيدة :

ما هي القصيدة ؟ وما هي الأركان التي تكونها أو تكّون هيكلها ؟ تحاول السيدة نازك الملائكة تحت هذا العنوان في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » إرجاع القصيدة إلى مكوناتها الأولى وأركانها الأساسية وتحدد لنا أربعة عناصر.

أ ــ الموضوع : وتعرفه بأنه « المادة الخام التي تقدمها القصيدة »(٣٣) وهي ترى رأيا طريفا في موضوع القصيدة العربية. فالموضوع أضعف نقطة في القصيدة العربية وأقلها قيمة وتقول أيضا : « من الضروري أن نقرر أن الموضوع شيء غير القصيدة ولا دخل له في تكوينها ».(٣٤)

وتدعو إلى ألا يكون الموضوع فضفاضا بحيث يمكن أن يشقق منه موضوعات جانبية تفقدنا القدرة على التركيز والاستجابة المطلوبة للموضوع الذي يعالجه الشاعر وكأنها في ذلك تنظر إلى نقاد التراجيديا أو المسرحية عموما الذين يطالبون الكاتب بألا يكون في مسرحيته أكثر من موضوع واحد و « ينبغي أن تكون القصيدة موحدة مبنية لا أن تمتلىء بمادة تكفي لإنشاء عشرين قصيدة ، وخلاصة ما يمكن أن نقول في الموضوع أن القصيدة ليست موضوعا وحسب وإنما هي موضوع مبني في هيكل ».(٣٥)

ب ــ الهيكل : وتعرفه بأنه « الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع.(٣٦)

---

(٣٣) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٣٤ ، وانظر محاضرات في شعر علي محمود طه ص ١٣.
(٣٤) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٣٤.
(٣٥) نفس المصدر ص ٢٣٤.
(٣٦) نفس المصدر ص ٢٣٤.

وتحدد للهيكل الجيد خصائصة الثابتة التي تجعل منه هيكلا جيدا « ومهما يكن فلا بد لكل هيكل جيد من أن يمتلك أربع صفات هي : التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل » .(٣٧) فما هو التماسك إذن ؟

تقول السيدة نازك الملائكة :

« نقصد به أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة فلا يتناول الشاعر لفتة في الإطار ويفصلها تفصيلا بجعل اللفتة التالية تبدو ضئيلة القيمة أو خارجة عن نطاق الإطار » .(٣٨)

وما هي الصلابة ؟

تقول السيدة نازك الملائكة : « ونقصد بها أن يكون هيكل القصيدة عاما متميزا عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري » .(٣٩)

فما هي الكفاءة ؟

تقول : « نعني بها أن يحتوي الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الضرورية جميعا دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجة تساعده على الفهم » .(٤٠)

وتعني بذلك أن تكون لغة القصيدة مفهومة داخل نص القصيدة دون معونة خارجية وأن تكون التفاصيل وهي الصور البلاغية كالتشبيهات والاستعارات « واضحة في حدود القصيدة » .(٤١)

أما التعادل : فهو « حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا والنقطة الختامية » .(٤٢)

جـ ــ التفاصيل : وتعرفها بأنها : الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل .(٤٣)

---

(٣٧) نفس المصدر ص ٢٣٥ ــ ٢٣٦ .
(٣٨)و (٣٩) نفس المصدر ص ٢٣٦ .
(٤٠)و (٤١) نفس المصدر ص ٢٣٧ .
(٤٢) نفس المصدر ص ٢٣٨ .
(٤٣) نفس المصدر ٢٣٤ .

د ــ الوزن : وتعرفه بأنه : « الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل » .(٤٤)

وتضيف الهيكل إلى أصناف تقرنها بالهيكل « المسطح » الذي يخلو من الحركة والزمن و « الهرمي » وهو الذي يستند إلى الحركة والزمن والهيكل « الذهني » وهو الذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن .(٤٥) ولعل هذه التقسيمات التجريدية التي لا يمكن دائما أن نجدها منفصلة مجردة في كل تجربة إنما هي نوع من الترف النقدي الذي يقود بعد ذلك إلى نشأة قواعد نقدية متصلبة تشبه ما أنشأه علماء البلاغة أو نقاد الوحدات الثلاث .

٥ ــ الشعر الحرّ :

أ ــ أسباب ظهوره :

ظهر الشعر الحر بتجربة فردية سرعان ما شاعت وعمت الوطن العربي ، ووصفت السيدة نازك الملائكة عددا من الأسباب أسمتها « بالعوامل الاجتماعية الموجبة لانبثاق الشعر الحرّ » وهي :

١ ــ النزوع إلى الواقع .
٢ ــ الحنين إلى الاستقلال .
٣ ــ النفور من النموذج .
٤ ــ الهرب من التناظر .
٥ ــ إيثار المضمون(٤٦).

وهذه العوامل لا يمكننا أن نقبلها إلا على أنها عوامل قد دفعت الذي اكتشف التجربة الأولى ، وإلا فإن هذه العوامل لو كانت موجبة لانبثاق الشعر الحر لرأيناه يظهر في آن واحد وعلى يد أكثر من شاعر وفي أكثر من مكان .

---

(٤٤) نفس المصدر ص ٢٣٤ .
(٤٥) نفس المصدر ص ٢٤١ .
(٤٦) نفس المصدر ص ٥٥ ــ ٦٣ .

إن شيوع الشعر الحر بعد ظهور التجربة كان بمحض التقليد لفن اعتقده الشعراء الشباب سهلًا وميسوراً . والدليل على ذلك العامل الرابع « الهرب من التناظر » الذي تقول عنه الناقدة نازك الملائكة » ما خلاصته :

إن بيوتنا كانت أحد أسباب النفرة من الشعر التقليدي لأنها متناظرة كالشعر ، فكأن البناء كان نتيجة للشعر التقليدي وظهور الشعر الحر كان نتيجة لتغير البناء . وعلى رغم طرافة الرأي وغرابته إلا أنه لا يصدق إلا على حضرية بغدادية تسكن في بيت من الطابوق متناظر الأركان تنفر نفسها من تناظره ، وأن كثيرا من شباب الشعراء ـــ ومنهم بدر شاكر السياب وهو الوجه الثاني من عملة الشعر الحر ـــ هم من سكان الأرياف والقرى يسكنون في أكواخ أو في بيوت من الطين ...

ب ـــ رفض الجمهور الشعر الحرّ :

ولكن الشعر الحر قد ولد ، وقامت في وجهه معارضة عنيفة جدا نجحت ناقدتنا الفذة في رصد أسبابها ودوافعها . ويمكن تلخيص هذه الأسباب كما عرفتها في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » وهي :

١ ـــ طبيعة الشعر الحر : في بنائه على الشطر الواحد وقيامه على تشكيلات البحر الواحد .

٢ ـــ طريقة كتابة الشعر الحر : حيث اختلط بترجمة العربية الشعر الأوروبي ، وبما يسمى قصيدة « النثر » .

٣ ـــ إهمال الشعراء : حيث كان الشاعر يسيء كتابة شعره ، فمرة يتخذ من الوزن أساسا ومرة يتخذ المعنى أساسا في كتابته .

والناقدة ترفض كتابة الشعر على أساس المعنى والاعتداء على الوزن بتمزيق موسيقى الجملة العربية .[٤٧]

٤ ـــ الغلط العروضي : وتعلق على هذا بهذه الفقرة المهمة

« يرجع جانب كبير من نفور الجمهور من الشعر الحر إلى كون الشعراء

---

(٤٧) راجع تفصيل هذه الأسباب في (قضايا الشعر المعاصر) ص ١٤٤ ـــ ١٦٤ . وانظر ما قالته عن (التدوير) فيه ص ١٨٣ ـــ ١٨٤ .

الذين ينظمون ذلك الشعر ضعيفي الأسماع يرتكبون أخطاء عروضية مشوهة ، وهم لا يشعرون وإني أكاد أجزم بأن ثمانين بالمائة من القصائد الحرّة تحتوي على أغلاط عروضية من صنف لا يمكن السكوت عليه » .(٤٨)

جـ ــ مشاكل الشعر الحرّ :

(أ) المزايا المضللة في الشعر الحر :

إن الأوزان الجديدة الحرة تشبه الرمال المتحركة قد ينخدع الإنسان بسكونها حتى يسير عليها فيتورط فيها وتغوص قدماه ويكون ضحية لأرض منبسطة لينة سلهة .

وقد حددت الناقدة هذه المزايا المضللة وعددتها :

١ ــ الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة الشاعر وتقول عن هذه الحرية : « ينطلق الشاعر من قيود الاتزان ووحدة القصيدة ، واحكام هيكلها وربط معانيها » .(٤٩)

٢ ــ الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة : وتقول عن ذلك : « فهي تساهم مساهمة كبيرة في تضليل الشاعر عن مهمته ... لأن موسيقية الوزن وإنسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب » .(٥٠)

٣ ــ التدفق : وترى أن التدفق أصعب مما سبق اذ « ينشأ التدفق عن وحدة التفعيلة » .(٥١)

وترى الناقدة أن شعراء الشعر الحر لم يرتفعوا إلى مستوى هذه المزايا : « لقد ثبت لنا أن أغلب الشعراء الناشئين الذين نظموا الشعر الحر كانوا دون مستوى هذه الحرية التي أعطيت لهم ، فقد راحوا يكتبون بلا توقف »(٥٢)

ونتج عن هذه المزايا بعض العيوب في القصيدة الحرة ، فإن عبارات

---

(٤٨) نفس المصدر ص ١٧١ .

(٤٩) نفس المصدر ص ٤٠ .

(٥٠) و (٥١) نفس المصدر ص ٤١ .　　(٥٢) نفس المصدر ص ٤٣ .

القصيدة أصبحت طويلة أكثر مما يجب ، وأصبح الشاعر يبدو عاجزا عن أن يكبح القصيدة ويصل بها إلى نهاية مرضية .(٥٣)

(ب) عيوب الوزن الحرّ :

يمكن حصر عيوب الوزن الحرّ كما تراه الناقدة في اقتصاره على عشرة بحور فقط من بحور العربية الستة عشر وهي :
الكامل والرمل والهزج والرجز والمتقارب والمتدارك ومجزوء الوافر ومخلع البسيط والسريع والوافر .(٥٤)

ولكون ثمانية بحور من عشرة من بحور الشعر الحر ذات تفعلية واحدة وهي من بين أسباب الرتابة المملة في القصيدة الجديدة .(٥٥)

(جـ) عيوب عروضية :

تصل السيدة نازك الملائكة من خلال مطالعتها المستمرة الشعر الحر إلى نتيجة صادقة هي :

« إن من أسهل الأمور أن يقع الشاعر الذي يستعمل الأسلوب الحر في أغلاط الوزن والزحاف »(٥٦)

وعلى هذا الاستنتاج تنصرف إلى دراسة الشعر الحر دراسة عروضية أبدت فيها قدرة فذّة في تحديد أماكن الشذوذ في هذا اللون الجديد من الشعر .

ولكنها تعاملت مع الشعراء ــ كل الشعراء ــ على أنهم في مستواها علما بما تتكلم عنه ويظهر ذلك في لومهم وتعنيفهم وفي رغبتها لو قالوا كذا ولم يقولوا كذا ، ولعل كثيرا منهم لا يدري حين نظم شعره عن ماذا تتكلم الناقدة ولسان حالهم يقول : « علينا أن نقول وعليكم أن (تقطّعوا) » مع الاعتذار للفرزدق . فان أغلب شعراء الشعر الحر إنما نظموا الشعر الحر بسبب جهلهم

---

(٥٣) نفس المصدر ص ٤٣ ــ ٤٤ .
(٥٤) نفس المصدر ص ٤٥ و ص ٨٣ .
(٥٥) نفس المصدر ص ٤٦ .
(٥٦) نفس المصدر ص ٥٣ .

بالعروض وهربا منه أو بسبب هربهم بكل ما يربطهم بلغة ذات تاريخ عريق . ومع ذلك ، فالناقدة أحسنت الظن وأوضحت الطريق الصواب وإن كان ظني يدفعني إلى الاعتقاد أنها تمهد الطريق الأعظم الذي لن يسلكه غيرها ونفر قليل من مثقفي الشعراء .

وهي مصيبة في قولها بأن : « الوزن وحدة لا يخلق الشعر ، وإنما الشعر اجتماع الوزن المضبوط بالتعبير العالي والنغم والصور والجو وقوة الموضوع وكمال الهيكل »(٥٧)

وتحدد السيدة نازك الملائكة عيوب الشعر الحر العروضية وتجملها بما يلي :

١ ـــ الوتد المجموع .

٢ ـــ الزحاف .

٣ ـــ التدوير .

٤ ـــ التشكيلات الخماسية والتساعية .

٥ ـــ استعمال مستفعلان في بحر الرجز .(٥٨)

واترك تفصيل ذلك إلى القارىء حيث عليه أن يقرأ ذلك مع نماذجه في كتاب « قضايا الشعر المعاصر » .

(د) أخطاء عروضية :

وتحاول الناقدة نازك الملائكة أن تقنن لهذا الفن الجديد من خلال استقراء النصوص الضعيفة والجيدة للوصول إلى قواعد كلية لمعرفة العيوب التي وقع فيها ضعفاء الشعراء فأصاب أشعارهم الخطل وأنا لا أريد هنا أن أكثر من الأشارة إلى هذه الأخطاء لأنها مفصلة في كتاب « قضايا الشعر المعاصر »

يمكن أن تصنف الأخطاء العروضية حسب رأى الناقدة بما يلي :

أ ـــ الخلط بين التشكيلات .

---

(٥٧) محاضرات في شعر علي محمود طه ص ٣٩ .

(٥٨) قضايا الشعر المعاصر ص ١٠٥ ، ١٠٩ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٨ .

ب ــ الخلط بين الواحدات المتساوية شكلا .
جـ ــ أخطاء التدوير .
د ــ اللعب بالقافية وإهمالها .(٥٩)

ونرى أنه يجب ألا تفوتنا بعض تعليقاتها الذكية حول هذه النقاط . فهي تقول عن الخلط بين التشكيلات : « أفظع أنواع الغلط وأكثرها شيوعا في الشعر الحر ، وأساس هذا الخطأ أن كثيرا من الشعراء والناظمين وأكثرهم ناشئون قد أحسوا أن مسألة ارتكاز الشعر الحرّ إلى (التفعيلة) بدلا من (الشطر) إنما تعني أن في وسع الشاعر أن يورد أية تفعيلة في ضرب القصيدة ما دام يحفظ وحدة التفعيلة في الحشو . فاذا كان ينظم قصيدة من بحر الرجز يجري هكذا : (مستفعلن مستفعلن مفعولن) ظن أن من السائغ له أن يخرج عنه إلى أية تشكيلة أخرى من تشكيلات الرجز المباحة مثل هذه (مستفعلن مستفعلن فعلن) ، وهذا خطأ كما سبق أن أوضحنا . نعم إن التشكيلتين كلتيهما تنتميان إلى بحر الرجز ، ولكن العرب لم يستعملوا أكثر من تشكيلة واحدة في القصيدة الواحدة)(٦٠)

وترى أن « الخلط بين الوحدات المتساوية شكلا ، إنما هو فرع من الخلط بين التشكيلات(٦١)

وتشير إلى أثر (التدوير) في الإساءة إلى الشعر الحر وتقول : « ما زال الجمهور العربي يشكو من أن الشعر الحر يلوح له نثرا لا وزن له واحسب أن كثرة التدوير في شعر الشعراء الناشئين تساهم بنسبة عالية في إشاعة هذا الإحساس في نفوس القراء . ويكمن ذلك في جوهر التدوير نفسه لأنه في حقيقته مدّ للعبارة وإطالة للشطر »(٦٢)

وان الشعراء في خضوعهم للتدوير وإسرافهم فيهم « يرتكبون في الواقع إساءتين أولاهما : أنهم يقعون في التدوير في الشعر الحر مع أنه ممتنع فيه لأنه

---

(٥٩) نفس المصدر ص ١٧٧ .
(٦٠) نفس المصدر ص ١٧٨ .
(٦١)و (٦٢) نفس المصدر ص ١٨٣ .

شعر ذو شطر واحد . وثانيهما : أنهم بالإضافة إلى خطأ التدوير يقسمون الشطر إلى أشطر على أساس المعنى مع أن الشطر في العروض وحدة موسيقية مستقلة ، وينبغي أن يفصل بينها وبين أية وحدة أخرى فصلا ملحوظا بترك فراغ على الورق »(٦٣)

وتتهم الذين يهاجمون القافية بالضعف والتهرب من « العبء اللغوي الذي تلقيه القافية على الشاعر »(٦٤) وتوضح حقيقة القافية وأثرها في الشعر بما يلي :

« والحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث رنينا وتثير في النفس أنغاما وأصداء وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر ، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة »(٦٥)

ولذلك فإن الناقدة تهاجم ما يسمى بالقصيدة (النثرية) لأنها خرجت على الموسيقى والتي تكون جزءا مهما في الشعر .
« إن الوزن هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعرا ، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف ، لا بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن »(٦٦)

وتعرض الناقدة في فصل عن (البند) يعتبر من أكثر بحوثها متعة وأصالة وقدرة على التحليل والتعليل تحاول أن تقنن للبند وأن تناقش امتزاج بَحْري الرمل والهزج فيه ، ويحيرها ما قيل عن أن وزن البند هو « الهزج بزيادة سبب خفيف فيه »(٦٧)

---

(٦٣) نفس المصدر ص ١٨٤ .
(٦٤) نفس المصدر ص ١٨٩ .
(٦٥) نفس المصدر ص ١٩٢ .
(٦٦) نفس المصدر ص ٢٢٤ — ٢٢٥ .
(٦٧) نفس المصدر ص ١٩٨ .

وتلخص دراستها بقولها :

« من ذلك كله يبدو لي أن القاعدة العروضية للبند هي أنه شعر حرّ تتنوع أطوال أشطره ويرتكز إلى دائرة (المجتلب) مستعملا منها الرمل والهزج معا ، وهذه فيما يلي خطة عامة للتفصيلات في البند نثبتها مساعدة لمن يرغب في البند من القراء .

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل

....

مفاعيلن مفاعيلن (فعولن)

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

....

فاعلاتن فاعلاتن (فاعلاتان)(٦٨)

إن اسم (البند) والسبب الخفيف الزائد في أوله والذي قالوا عنه : « إن هذا الوزن هو الهزج بزيادة سبب خفيف في أوله »(٦٩)

والذي حيّر السيدة الفاضلة كل ذلك يدلنا على أثر أجنبي في البند وأنه تركيب بحرين فارسيين هما بحر (القريب) وبحر (المشاكل) من الدائرة (المنتزعة)(٧٠) التي تحتوي على البحرين العربيين الخفيف والسريع والبحور الفارسية الثلاثة : القريب والغريب (أو الجديد) والمشاكل .

ويبدو أن البند هو تركيب المشاكل والقريب وتجري تفاعيلهما أحدهما بعكس الآخر هكذا :

المشاكل ــ فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن × ٢

القريب ــ مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن × ٢

---

(٦٨) نفس المصدر ص ٢٠٢ .

(٦٩) نفس المصدر ص ١٩٨ .

(٧٠) دراسات في الشعر الفارسي حتى القرن الخامس عشر الهجري للدكتور محمد نور الدين عبد المنعم ، القاهرة ١٩٧٦ ، انظر هامش ص ١٠٤ .

وحين يبدأ الناظم بالنظم يكرر تفعيلة (فاعلاتن) من المشاكل ثم يتخذ من (مفاعلين) جسرا يعبر عليه إلى بحر (القريب) — فيستخدم فعولن (= علاتن) وبعد عدد من الأشطر يكرر فيها (مفاعيلن) ويتخذ من (فاعلاتن) المسبّغة جسرا للعبور إلى مفاعيلن ، وأن علاتان تساوي (مفاعيل) وهكذا يدور البحران بالتناوب . ولعل دراسة جديدة للبند على هذا الضوء سوف يتغير من بعض نتائج الناقدة الفاضلة في الفصل المعقود للبند ولكن يبقى هذا الفصل من أجود فصول الكتاب والذي حاولت فيه تفسير (البند) تفسيرا عربيا خالصا دون النظر إلى التأثير والتأثر بين الثقافات المتجاورة هذا إذا عرفنا أن (البند) ظهر لأول مرة في الأحواز العربية وهي نقطة لقاء ثقافتين تبادلا التأثر والتأثير منذ قرون طويلة جدا .

٦ — من شاعرة إلى ناقد :

تحت فصل « الناقد العربي والمسؤولية اللغوية » حددت السيدة نازك الملائكة بعض الاعتراضات على النقد العربي المعاصر وميزت الخلط الذي يتم بين تاريخ الأدب وتاريخ السيرة والتحليلات النفسية وبين نقد الشعر ذاته .

وهي لا ترى التركيز على السيرة إلا بالقدر الذي ننتفع به منها في دراسة أعمال الشاعر ، ولذلك فهي تقول :

« أحد المزالق التي يكثر سقوط الناقد المعاصر فيها منزلق يغلب على ظننا أنه صدى للأبحاث السايكولوجية الحديثة التي تصب اهتماما ضخما على الفنان نفسه حين يحاول تقديم انتاجه الفني » .(٧١)

وتقول في مكان آخر :

« قلما تصلح شهرة الشاعر خلال حياته مقياسا لعظمة شعره وجماله وأصالته ، وإنما الشهرة عرض خارجي منفصل عن فن الشاعر وجوهر روحه »(٧٢) ولكنها لا تغفل أهمية تفاصيل حياة الشاعر ورسائله التي تعين

---

(٧١) قضايا الشعر المعاصر ص ٣٢٠ .

(٧٢) محاضرات في شعر علي محمود طه ص ٧ .

الناقد » على دراسة شعر (الشاعر) من جوانبه النظرية »(٧٣)

ولهذا فهي تؤكد أن عمل النقد هو في الأثر الأدبي وليس في تحليل السيرة وتشريح روح الشاعر « إن المهمة الأدبية للناقد تبقى مقيدة بالقصيدة من وجهتها الجمالية والتعبيرية في دراسة موضوعية خالصة يلاحظ خلالها هيكل القصيدة العام ويقف عند أداة التعبير ، فيدرس مدى اتساقها على جو القصيدة والعاطفة التي تسيطر عليها ويدرس الوزن واللمسات الموسيقية وأثر القافية ويتحدث عن الموضوع وأسلوب الشاعر في تناوله »(٧٤)

وتميّز في نقدنا المعاصر بين اتجاهين ، اتجاه ينحو نحو دراسة المضمون بغض النظر عن الشكل وترى فيه السيدة نازك الملائكة اتجاها مخطوءا أيضا لأنه يعمد « إلى العناية بما في القصيدة من أفكار وجعلها الأساس في نقده ، وهذا خطأ شائع يسهل الوقوع فيه خاصة في هذا القرن االذي تشعبت فيه الاراء وازدادت سطوتها في الأذهان »(٧٥) وهي في الواقع تدعو إلى منهج فني يعتني بالشكل بما فيه من ألفاظ وأساليب ونحو ووزن وأن يؤخذ ذلك كله مرة واحدة .

فهي ترفض النقد التجزيئي « الذي يتناول القصيدة تناولا تفصيليا يقف عند المظاهر الخارجية ويعفي نفسه من معالجة القصيدة باعتبارها هيكلا فنيا مكتملا »(٧٦) وإن كنا نرى أن هذا النقد التجزيئي يجب أن يتم قبل الوصول إلى نقد فني شامل للقصيدة . وتدافع عن المنهج الفني الذي تريد أن يأخذ به النقاد وتتهم النقاد بأنهم : « يتغاضون تغاضيا تاما عن الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية فلا يشيرون إليها ولا يحتجون عليها » .(٧٧)

وتعلل هذا العزوف من خوف الناقد أن يتهم بالرجعية الفكرية وتلقي لوم هذا الشعور الذي نبت في ذهن الناقد على جيل الأدباء والشعراء الناشئين الذين

---

(٧٣) نفس المصدر ص ١٦ .

(٧٤) قضايا الشعر المعاصر ص ٣٢٠ .

(٧٥) نفس المصدر ص ٣٢١ .

(٧٦) نفس المصدر ص ٣٢٢ .

(٧٧) نفس المصدر ص ٣٢٥ .

« يحسبون هدم قواعد البلاغة والنحو والعروض مظهرا من مظاهر التجديد » .(٧٨) ويجعلون الاستخفاف وسيلة من وسائل رفضهم الناقد ونقده .

وإذا كان لنا أن نقول كلمة واحدة نلخص بها الحياة النقدية لهذه الناقدة الفذة ، فإننا نقول : لقد كان نقدها نظيفا ومحايدا وموضعيا ، يهدف إلى استبطان الحقائق العلمية مع نيّة حسنة في خدمة جيلها وأمتها ، وإنما الأعمال بالنيّات .

---

(٧٨) نفس المصدر ص ١٨٧ .

المراجع :

نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، ط ٥ ــ بيروت ١٩٧٨ .

ـــــــ : محاضرات في شعر علي محمود طه . معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ١٩٦٥ .

ـــــــ : للصلاة والثورة (ديوان) . بيروت ١٩٧٨ .

محمد نور الدين عبد المنعم (د) : دراسات في الشعر الفارسي حتى القرن الخامس الهجري . القاهرة ١٩٧٦ .



نازك الملائكة ناقدةً

مصطفى حسين
كلية التربية ــ جامعة الملك سعود بالرّياض

— ١ —

مدخل إلى الدراسة

الشاعرة الناقدة :

استطاعت مدرسة الديوان — خلال الثلث الأول من هذا القرن — أن تمضي بحركة الشعر العربي الحديث ، أشواطا بعيدة بعد حركة البعث والتأصيل ، التي قادها البارودي ثم شوقي . ونحسب أن من أهم أسباب نجاح مدرسة الديوان أن أقطابها كانوا شعراء نقادا . ونحسب أن الشاعر الموهوب ، حين يمارس النقد بشكل منهجي ناضج ، يصبح أقدر على صنع التحولات في مسيرة التطور .

ويبدو أن حركة التطور الشعري — أواخر الأربعينيات — وهي تتعثر بين المجاهرة والانطواء ، كانت مرة أخرى ترتقب ظهور الشاعر الناقد ، خاصة وأن وثبة الشعر هذه المرة ، كانت تشخص تحولا أساسيا في مفاهيم أساسية ، ارتضاها الحس العربي قرونا طويلة . بل كان الشعر العربي — هذه المرة — أكثر حاجة إلى من ينفي عن خطاه تعثرها وترددها . وحين يمتلك الشاعر طاقة النقد والتقنين ، فإنه حينئذ يتعامل مع عالمه بخبرة وفهم ، ويكتب الفن على يديه مقومات الثقة والوقوف الشامخ المتحدي .

من هنا تعد نازك الملائكة ، الرائدة الحقيقية لحركة الشعر الجديد ، إذ جمعت بين موهبتي الإبداع والنقد ، فأكسبت الحركة شرعيتها ورسوخها ، بمقدمة ديوانها « شظايا ورماد (١٩٤٩ م) » وبعديد من الدراسات ، ضم

أكثرها بعد ذلك كتابها : « قضايا الشعر المعاصر (١٩٦٢ م) » . من هنا ينحسم كل نزاع حول قضية ريادة الشعر الجديد ، وأحقية نازك أو السياب بهذه الريادة . إذ يصبح عنصر الفارق الزمني بين أول قصيدة حرة للسياب ، وأول قصيدة حرة لنازك ، عنصرا غير مهم ، كما تنعدم أهمية مناقشات أبعد مدى ، تسند فضل الريادة إلى جيل أسبق ، مثل باكثير ومحمد فريد أبي حديد ولويس عوض .

إن دلائل كثيرة تشير إلى أن نازك الملائكة ، كانت تمتلك قدراً أوفر من الوعي ، ومن الشجاعة ، منحت التجربة الجديدة شيوعها وسلطانها . فمقدمة نازك لديوانها الشظايا ، « دقيقة ، تدل على وعي بأبعاد طريقة جديدة »[١] ، بينما تمثل مقدمة السياب لديوانه (أساطير « ١٩٥٠م ») — على حد تعبير إحسان عباس « خلطا صبيانيا وسطحية في الفهم للشعر الإنجليزي »[٢] . ولم تكن نازك أقل ثقة واطلاعا على الشعر الأجنبي من السياب .

وقد اعترف ناجي علوش — برغم تحمسه لفكرة ريادة السياب — بقدرة نازك على إيضاح أسس التجربة الجديدة ، بينما عجز بدر عن أن يفعل ذلك في مقدمته ، وما ذلك ... إلا نتيجة تفوق نازك في ميدان النقد[٣] .

ولعل من دلائل الوعي والشجاعة ، أن نازك الملائكة ، عرضت على أسرتها أول قصيدة لها من الشعر الحر ، وهي قصيدة الكوليرا « ١٩٤٧م » ، فلقيت من أسرتها ضروبا من الاستنكار والدهشة . ولكنها مع هذا ، واجهت الجميع بقولها : (قولوا ما شئتم . أقسم لكم أني أشعر اليوم بأنني قد منحت الشعر العربي شيئا ذا قيمة)[٤] .

---

(١) د. إحسان عباس : بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته وشعره — ط ٤ — دار الثقافة — بيروت ١٩٧٨ م . ص ١٣٤ وما بعدها .

(٢) نفسه .

(٣) ناجي علوش : مقدمته لدواوين السياب (الأعمال الكاملة) ط أولى — دار العودة — بيروت ١٩٧١م . ص (ر) .

(٤) مقدمة الدكتور عبد الهادي محبوبة لكتاب نازك : (قضايا الشعر المعاصر) وانظر هذه المقدمة في نهاية الطبعة الخامسة لكتابها المتقدم . دار العلم للملايين — بيروت ١٩٧٨ م ص ٣٤٦ .

وإذا كان جهد مدرسة الديوان جهدا جماعيا ، بين الأقطاب الثلاثة ، وإذا كانت ثمة مؤازرة قد تحققت من بعض شعراء المهجر النقاد ، في طليعتهم ميخائيل نعيمة في الغربال . فإن جهد نازك الملائكة في تلازم النقد والشاعرية ، كان جهدا فرديا . وهو جهد صامد في مواجهة خصوم حركة الشعر الحر ، وفي مواجهة شعرائها ونقادها ، الذين لم يساندوا جهد نازك ، بقدر ما ترصدوا له .

وبقدر ما أفاد الشعر من نقد نازك ، أفاد النقد من شاعريتها . فإبداعها قد منح عالمها النقدي تلك الذائقة الجمالية المرهفة ، التي تشكل ملمحا أساسيا في ممارساتها النقدية . كما وضح هذا الأثر الشاعري ، فيما كانت تحكيه في نقدها من تجاربها الإبداعية . وهي — بعد — تمارس نقد الشعر من منطلق حبها لفن الشعر ، وغيرتها على مملكته المقدسة ، وقيامها على أمره مقام الرعاية والحفاظ . وهذا المنحى هو المسئول الأول عن نبرة حماستها واعتدادها البالغ الشامخ ، بقدر مسئوليته عن (هراوة المؤدب) التي ظلت تشيح بها في وجوه الناشئين والراسخين من الشعراء ، والنقاد ، كلما أوجست من عدوان محقق على مملكة الشعر .

وبقدر التفاعل والتواصل بين شاعريتها ونقديتها ، كان التنازع وكان الصراع فهي — دون أن تدري — تخرج في شعرها على قوانين نقدها ، كما وقع في قانون التشكيلات الخماسية ، الذي استنبطته ، وحظرت على الشعراء الوقوع فيه ، ثم اكتشفت استعمالها لهذه التشكيلات الخماسية ، التي حظرتها على غيرها(٥) .

ومثل وقوعها في (فاعل) بدلا من (فعلن) في حشو الخبب ، وهي غافلة غير عامدة(٦) . وإذا كان وقوع التشكيلات الخماسية في أشعارها ، قد انتهى بها — بعد صراع — إلى طرح الموقف برمته على الشعراء ، ليقولوا رأيهم ، فإن موقفها في تفعيلة (فاعل) الخببية قد اختلف ، لأن صراعها ، قد انتهى بها إلى

---

(٥) قضايا الشعر المعاصر ص ١٢٦ .

(٦) نفسه ص ١٣٤ وما بعدها .

إقرار هذه التفعيلة وتسويغها في أوزان الشعر الحر ، على أساس قبول أذنها لوقعها ، وتساوي (فاعل وفعلن) في عدد المتحركات والسواكن ، فكل منهما تحتوي على ثلاثة متحركات وساكن واحد ، وإن اختلفا في المواضع . هذا مع تساويهما حين يكتبان بالحروف الموسيقية(٧) .

ولنثبت هنا عبارتي نازك بشأن التفعيلتين . تقول بشأن التشكيلات الخماسية : (وقد ألفت أن أنظم الشعر بوحي السليقة ، لاجريا على مقياس عروضي ، تحملني خلال عملية النظم موجة من الصور والمشاعر والمعاني والأنغام ، دون أن أستذكر العروض والتفعيلات . وإنما تتدفق المعاني موزونة على ذهني . ومن ثم ، فان (فاعل) قد تسربت إلى تفعيلاتي (الخببية) وأنا غافلة . وحين انتهيت من القصيدة ، كان نغمها يبدو لي من الصحة والانثيال الطبيعي ، بحيث لم أتنبه إلى ما فيه من خروج عن تفعيلة الخبب(٨) . وأما نصها بشأن التشكيلات الخماسية ، فيشخص صراعها بلفظ أصرح . تقول : (الظاهر أنني مجزأة إلى جانبين : جانب منى ذهني يرفض تشكيلة خماسية رفضا كاملا ، وجانب منى سمعي ، يتقبلها ولا يرى فيها ضيرا . أو لنقل : إن الناقدة فيّ ترفض ، والشاعرة تقبل ..)(٩) .

ويمكن القول بأن صراع (الشاعرية والنقدية) يشخص صراعا بين الفن في عضويته ، وبين النقد في تقنينه وبين الفن في خضوعه للعقل الباطن ، والنقد في إذعانه لصرامة الواعية العقلية . ونحسب أنه موقف الأديب الناقد في الآداب العالمية ، بل موقف الفنان العالم في تاريخ التحولات . ولسوف نرى كيف تربص هذا الصراع بتجربة نازك الشاعرة ، الناقدة ، فأسلمها إلى شيء من التناقض والتعارض ، فكان الثغرة التي نفذ إليها معارضوها . ومع هذا تبقى هناك حقيقتان :
الأولى ، أن هذا التناقض يوشك أن يكون العثرة الملازمة للريادات في الفكر

(٧) نفسه .
(٨) نفسه .
(٩) نفسه ص ١٢٦ .

الإنساني . ولا شك أن تجربة نازك كانت تجربة رائدة . وقد زاد من تعقيدها ازدواجيتها إذ قدمت « النظرية والنموذج » معا . وكانت هذه الازدواجية تحمل ضروريات التصادم . الحقيقة الثانية ، أن نازك الملائكة ، كانت تحاول وضع الأساس ، الذي تنهض عليه التجربة في عمومها ، يتنازعها في ذلك تيار الأصالة والحداثة . وقد كانت متمكنة من الثقافتين التراثية والمعاصرة . فعين لها على التراث . وأخرى على الحداثة .

نقول هذا ، ونقرر معه أن تنازعها بين التراثية والحداثة ، قد اختلفت طبيعته باختلاف المراحل . فبينما كانت ثقافتها الأوروبية أقوى سلطانا على فكرها في بداية الطريق ، فإن هذا السلطان قد شهد تراجعا واضحا ، مع حلول الستينات واستفاضة انتاج حركة الشعر الحر . لقد نجح التراث في زحزحة الثقافة الأوروبية عند نازك ، أو لنقل زحزح سلطانها ، وامتلك مساحات شاسعة . بحيث خفتت نبرة الأمل والتفاؤل في مستقبل الشعر الحر ، وحلت محلها ، نبرة من التحمس للتراث .

ففي مقدمة ديوانها « شظايا ورماد » تقول (الذي أعتقده أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئا فالأوزان والقوافي والأساليب ستتزعزع قواعدها جميعا ..)(١٠) .

بينما في كتاب : « قضايا الشعر المعاصر » تعترف بضيق مجالات الشعر الحر ، وبعدم صلاحيته لفن الملاحم الشعرية . وبأنه ينبغي ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان ، لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها ، وذلك بسبب قيود التفعيلة(١١) .
كما تردد المعنى ذاته في مقدمة ديوانها : « شجرة القمر » عام ١٩٦٧ م(١٢) .

والحق أن الواقع الثقافي نفسه ، كان يحمل في طواياه الكثير من أشكال التناقض والتصادم ، وهو مسئول عن هذا التصادم والتنازع ، الذي كانت

---

(١٠) مجموعة الأعمال الكاملة ، ط أولى دار العودة — بيروت ١٩٧١ م — ٢٥/٢ .
(١١) قضايا الشعر المعاصر ص ٤٨ وما بعدها .
(١٢) الأعمال الكاملة ٤٢١/٢ — ٤٢٣ .

تعانيه نازك الملائكة ، فإن موجة عارمة من الغثاثات ، ما لبثت أن طغت ، تحت راية الشعر الحر . فكان الموقف نفسه يقتضي الكثير من التغيير ، والمواجهة الحازمة .

أضواء على النتاج النقدي :

ونظرة إلى نتائج نازك النقدي ، تسلمنا إلى أنماط ثلاثة من النقد ، هي :
الأول ، الكتب .
الثاني ، المقالات .
الثالث ، مقدمات دواوينها .

فأما كتبها فهي : « قضايا الشعر المعاصر » ، الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٢م ، والخامسة عام ١٩٧٨م، وكتابها عن علي محمود طه ، الذي صدر للمرة الأولى عام ١٩٦٥م ، عن معهد الدراسات العربية العليا بالقاهرة بعنوان « محاضرات في شعر علي محمود طه » ، ولكن ضيق نازك بالعنوان ، جعلها تغيره إلى عنوان آخر ، هو « الصومعة والشرفة الحمراء » ، حين صدر الكتاب في طبعته الثانية عام ١٩٧٩م وقد بسطت المؤلفة في الطبعة الثانية أسباب اختيارها للعنوان الأخير[١٣] .

والكتاب الثالث هو : « التجزيئية في المجتمع العربي » وصدر عام ١٩٧٤م . وكتاب الصومعة يختلف عن الكتابين السابقين ، في أنه الوحيد ـــ بينهما ـــ الذي ألفته دفعة واحدة ، ليكون كتابا . بينما كان الكتابان الآخران في الأعم الأغلب ، مقالات نشرتها الناقدة ، ثم نسقت بين كل مجموعة متجانسة بين دفتي كتاب .

والكتب الثلاثة في مجموعها تشخص منهج نازك في النقد النظري والتطبيقي فالقضايا والتجزيئية يمثلان النظرية ، وأهمية القضايا في أنه بمثابة « البيان » لنظرية الشعر الحر ، وأهمية التجزيئية في أنه يشخص « معالم الفكر النقدي » عند نازك في علاقته بقضايا المجتمع والقومية . فيطرح قضايا : الاصالة

(١٣) مقدمة الصومعة والشرفة الحمراء . دراسة نقدية في شعر علي محمود طه . ط ٢ ـــ دار العلم للملايين ـــ بيروت ١٩٧٩ م ص ٥ ـــ ٦ .

والمعاصرة ، والالتزام ، والرومنسية في الأدب . والأدب القومي .

من هنا يظل كتابها « الصومعة والشرفة الحمراء » ، تشخيصا لمنهجها في النقد ، التطبيقي ، المرتكز إلى أسس نظرية ، تتمثل في النظرة المتكاملة إلى العمل الشعري ، وإن ظل جانب اللغة في جمالياتها ، يحتل مساحة كبيرة ، ويليه جانب العروض . كما بدا فيه اعتماد نازك على النص الشعري ، والالتحام بعالمه الداخلي ، والاعتماد على التذوق والحس الشاعري في إطار علمي . هذا إلى التعامل مع النص الشعري بمنهج التحليل والتركيب . فالتحليل يبرز الجزئيات ، والتركيب نظرة شمولية ، يرد الجزئيات إلى تجاورها وعلاقاتها مما سوى نوضحه بالمثل والشاهد عند الدراسة .

ويأتي النمط الثالث والأخير ، وهو المقالات ، ونعني به ، ما بقي من مقالات نازك خارج دفتي كتاب ، وبعضها تمثل أبوابا ثابتة في مجلة الآداب البيروتية ، والبعض الآخر دراسات نقدية، نظرية وتطبيقية ، خارج الأبواب الثابتة . فمن النوع الأول ما كتبته في باب « قرأت العدد الماضي من الآداب »[١٤] . ومن الثاني مقال لها في باب « منبر النقد »[١٥] ، وهو الباب الذي اقترحته نازك على الآداب ، وأما خارج الأبواب الثابتة ، فقد كتبت ــ مما لم يضمه كتاب بعد هذا ــ مقالات هامة في نقد بعض الأعمال القصصية والمسرحية[١٦] ، وأخرى في نقد الشعر ، كمقالها عن « ملامح عامة في شعر إيليا أبو ماضي »[١٧] ، ومقال بعنوان : « الشاعر واللغة »[١٨] .

فأما مقدمات دواوينها ، فتشخص جوانب ثلاثة في نقدها :

---

(١٤) مجلة الآداب عدد ٣ لعام ١٩٥٣ م ص ٦٢ (نقد قصائد) ، وانظر عدد ١٢ لعام ١٩٥٩ م ص ٤ وما بعدها (نقد القصص) .

(١٥) مجلة الآداب عدد ٤ لسنة ١٩٥٩ م ص ٢ وما بعدها . وهو باب اقترحته نازك وافتتحته داعية النقاد إلى الكتابة فيه لتأصيل المنهج النقدي .

(١٦) انظر مثلا : نقدها لمسرحية (الأيدي القذرة) لسارتر . الآداب عدد ٢ عام ١٩٥٩م ، ونقدها لرواية (الخندق العميق) لسهيل إدريس . الآداب عدد ٣ عام ١٩٦٠ .

(١٧) مجلة « شعر » البيروتية ، العدد ٦ ربيع عام ١٩٥٨ م ص ٩٨ ــ ١٠٢ .

(١٨) مجلة « الآداب » عدد ١٠ لعام ١٩٧١ م ص ١١ وما بعدها .

الأول ، آراء نقدية عامة في الشعر ، وأخطرها مقدمة الشظايا .
الثاني ، إلقاء الضوء على طبيعة تجاربها الإبداعية ، كمقدمة « مأساة الحياة وأغنية للإنسان »[١٩] .

وأهمية هذا النوع ـــ من الدراسة النقدية ، أنه يكشف عن أبعاد ما وراء التجربة عند الشاعر ، مما لا يستطيع سواه أن يكشف عنه . فهو وثيقة نشاطه وإبداعه . وقد عوضتنا مثل هذه المقدمات عن افتقادنا إلى كتاب يصدر عن نازك ليحكي تجاربها الخاصة ، كما فعل نزار وصلاح عبد الصبور ، والسياب والبياتي ، وسواهم .

ويبقى النوع الثالث من مقدمات الدواوين ، وهو يسجل آراءها حول واقع الشعر الحر ، وطبيعة ما طرأ على آرائها من تغيير . كما في مقدمتها لديوان « شجرة القمر »[٢٠] . في منهجية النقد :

وقد كانت نازك ـــ كما سوف نرى في الدراسة ـــ تحرص على منهجية النقد وترى أن تسلح الشاعر بخبرته الشعرية ليست كافية لممارسة النقد ، وتاخذ على بعض رفاقها الشعراء ، ممارساتهم النقدية دون أسس منهجية ، مما كانوا ينشرونه في باب (قرأت العدد الماضي من الآداب) بخاصة وتاخذ عليهم إهمال النقد اللغوي والعروضي والتدخل في موضوع القصيدة التي يتناولونها بالنقد وإصدار أحكام غير معللة أو مدعمة بالدليل ، والميل إلى الاسهاب في المداخل والمقدمات وتسجيلهم تعليقات تحمل الطابع الذاتي غير المتقن[٢١] .

وقد مارست نازك نقد الفن القصصي والمسرحي ، ومقالاتها في هذا النوع من النقد يكشف عن خبرة جيدة باصول نقد المسرح والقصة القصيرة والرواية . وهي تنظر إلى العمل نظرة متكاملة في بنائه ومضمونه ولغته ، وتتدرع بقراءة حسنة في الآداب العالمية توظفها بمهارة ، كما في دراستها

---

(١٩) مطولتها الشعرية . وانظر مجموعة أعمالها الكاملة ١/٥ ـــ ١٨ .
(٢٠) مجموعة أعمالها الكاملة ٤١٣/٢ ـــ ٤٢٠ .
(٢١) الآداب ، باب منبر النقد ـــ العدد ٤ لعام ١٩٥٩ ص ٢ وما بعدها .

لمسرحية « الأيدي القذرة » لجان بول سارتر[٢٢] . إلا أنها تميل إلى العناية بالشخصية في المسرحية والرواية ، فتتناولها بالتّحليل الدقيق المسهب .

ومن خصائصها النقدية للفن المسرحي والقصصي أنها تبحث عن القيم الشاعرية في المواقف واللغة كما صنعت في نقدها لأقصوصة بعنوان (أطفال الآخرين) لسميرة عزام[٢٣] وفي تحليلها لرواية (الخندق العميق) لسهيل إدريس[٢٤] .

ولكن عناية نازك بالنقد القصصي والمسرحي لا يرقى إلى مستوى عنايتها وإمكاناتها في نقد الشعر . ففضلا عن ندرة هذه المقالات ، فإنها لا تشخص تلك الخصائص المتفردة ، لدى نازك ناقدة الشعر ، وهو الفن الأثير المحبب لديها ، الذي أعطته كل طاقاتها في الإبداع والنقد .

نازك الناقدة العروضية

ونحاول في هذه الدراسة ، وما يليها أن نتناول جانبين من نقد نازك ، الأول هو : النقد العروضي ، والثاني ، هو النقد اللغوي ، باعتبارهما ملمحين أساسيين ، إن لم يكونا أهم الملامح لديها . فقد شغلها العروض كجزء من تجربتها لتقنين الشعر الحر ، كما شغلتها اللغة أيضاً إيمانا بجمالية الشعر . وبكونه تعبيرا لغويا موقعا في المقام الأول .

ونحاول فيما يلي دراسة نقدها العروضي ثم نتبعه بالنقد اللغوي ، وسنرى كيف تحول هذان العنصران ــ على يدي نازك ــ إلى أداة نقدية عميقة النفاذ إلى عالم الإبداع الشعري ، في كل أفاقه الرحيبة .

قلنا فيما سبق أن نازك الملائكة بدأت شاعرة ناقدة ، وأنها منحت الشعر الحر شرعية المجاهرة والاستقلال ، ولولا اقتران الحركة بنقدها ، لتأخرت

---

(٢٢)الآداب عدد ٢ لعام ١٩٥٩ م ص ٦ وما بعدها .

(٢٣)الآداب عدد ١٢ لعام ١٩٥٩م ص ٤ وما بعدها .

(٢٤)الآداب عدد ٣ لعام ١٩٦٠م ص ١٠ وما بعدها .

سنوات أطول ، ونقرر ، هنا بأنها أبرز رواد الحركة ، وأكثرهم شجاعة ووعيا ووضوح رؤيا ، فضلا عما وهبته من الملكات النقدية ، والنفاذ البصير إلى عالمي التراث والمعاصرة . هذا فضلا عن اتجاهها إلى التقنين العروضي ، والنقد اللغوي ، مع الجمع بين النظرية والتطبيق والمتابعة لنتاج الشعراء وملاحقته على مدى ثلاثين عاما ، بنفس القدر من الشجاعة والاعتداد .

وفي دراستنا ، نتناول أنماطا ثلاثة من النقد العروضي عند نازك ، وهي :
الأول : النقد التقنيني .
الثاني : النقد القياسي .
الثالث : النقد الجمالي .

فأما النقد التقنيني ، فنعني به ما استنبطته من القواعد العروضية ، والقوانين المؤسسة على معايير خاصة ، في إطار متكامل . وقد ضم كتاب : (قضايا الشعر المعاصر) نظريتها ودراسة الجذور الاجتماعية ، التي انبثقت عنها الحركة في رأيها ، ويمكن استخلاص مبادىء هذه النظرية فيما يلي :
أ ــ تأسيس الأوزان على التفعيلة المتنوعة العدد .
ب ــ تأسيس الأوزان على ستة بحور خليلية ، أربعة صافية ، وهي الكامل والرمل والهزج والرجز ، وبحران ممزوجان هما السريع والوافر .
ج ــ اقتصار القصيدة على تشكيلة واحدة حتى في تفعيلة البحر الواحد ، فكما لا يجوز الانتقال من الكامل إلى الرمل ، في شعر الشطرين ، فلا يجوز أيضا الخلط بين تشكيلات بحور مختلفة ، في شعر التفعيلة ، مثل متفاعلن ،
متفاعلن ، متفاعلاتن .
متفاعلن فعلن .
متفاعلن متفاعلن .
متفاعلن متفاعلن مفعولن[٢٥] .
د ــ درست نازك بعض المشكلات الفرعية ، كمشكلة الوتد المجموع ،

(٢٥) قضايا الشعر المعاصر ص ٨٦ .

والزحاف ، والتدوير[٢٦] وأما معاييرها في التقنين فهي : عروض الخليل والحس العربي وحسها كشاعرة . فأما عروض الخليل ، فلم يغب ــ قط ــ عن تقنينها المنهجي ، ولسنا بحاجة إلى التفصيل ، فحسبنا قولها مثلا : « سيزعم بعض الباحثين أن عروض الشعر مستورد من الغرب ، والدليل موجود بين يدي القارىء » ، فأنا لا أخطو خطوة في تقنين قاعدة إلا بعد استشارة عروض الخليل ، الذي خبرت مداخله ومخارجه طويلا »[٢٧] .

وأما الحس العربي ، أو ما عبرت عنه بمصطلح « الأذن العربية » فمثاله قولها بأن : « الأذن العربية لا تقبل في القصيدة الواحدة ، إلا تشكيلة واحدة . وعلى ذلك جرت القصائد منذ أقدم العصور حتى الآن »[٢٨] ، وأنه لم ترد التشكيلتان مجتمعتين قط ، إلا في القصيدة ذات الشطرين . وهذا منطقي بالمعنى العروضي ، فضلا عن أن الأذن العربية ترتاح إليه »[٢٩] .

أما معيار الحس الذاتي ، فمن أمثلته قولها أن « ما تقبله أذن شاعرة مدربة السمع مثلي لا يمكن أن يكون فوضى لا ضابط لها ، وإنما يتحكم فيه ذوق الشاعر القائم على التدريب السمعي البطيء ، عبر سنين طويلة من قراءة شعرنا القديم والحديث كذلك لا استبعد أن يكون سمعي العروضي ، متأثرا بالوزن الانجليزي والفرنسي ، لكثرة ما أقرأ من شعر بهاتين اللغتين .. »[٣٠] .

ولنا على المعايير جملة ملاحظات : أما معيار « الأذن العربية » ، فمن غير الممكن تحديده ، فإذا ما افترضنا أنه الأذن الشعرية المدربة المتمرسة بالثقافة العروضية وقراءة الشعر فهو ليس معيارا مستقلا ، كما أنه غير منضبط ، لأن ما يعتبره البعض غير مقبول ، قد يقبله البعض الآخر . ودليل ذلك خروج نازك في ممارساتها الشعرية إلى (فاعل) في حشو الخبب ، بدلا من (فعلن) ،

---

(٢٦) نفسه ص ١٠٠ ، ١٠٩ ، ١١٢ .
(٢٧) نفسه .
(٢٨) نفسه ص ٩١ .
(٢٩) نفسه ص ٩٥ .
(٣٠) نفسه ص ٢٦ .

وتنبهها إلى ذلك ثم عودتها إلى قرار الخروج ، واعتباره تطويرا .[٣١] . ثم إن الناقدة قد اعترفت في تعليل بعض خروجها ، بأنها قد تكون متأثرة بالوزن الإنجليزي والفرنسي .

* * *

كذلك تناولت نازك في « قضايا الشعر المعاصر » ، دراسة العوامل التي انبثقت عنها حركة الشعر الحر في الفصل الثاني ، بعنوان « الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر » . ولا حاجة إلى تفصيل ذلك هنا ، فهو مفصل بموضعه من الكتاب . وحسبنا أن نقرر بأن الناقدة ، قد ارتكزت على العامل الاجتماعي وحده ، وحسبنا قولها مثلا بأن « الشعر الحر اندفاعة اجتماعية » ، وأن الحركة « كانت مقودة بضرورة اجتماعية محضة »[٣٢] .

ونحسب أن الاتكاء على العامل الاجتماعي وحده ، أمر مغالى فيه ، مصدره ــ فيما نرى ــ شغف نازك بالدراسة الاجتماعية . ويبقى إلى جوار العامل الاجتماعي عاملان آخران أساسيان الأول ثقافي يتمثل في تأثير الثقافة الأوروبية ، وبخاصة الأدبية والنقدية سواء في ذلك أدب المدرسة الرومنسية الإنجليزية والفرنسية ، عند كيتس وشيلي ولا مرتين ، أم أشعار ودراسات إليوت ، التي جرت من مثقفينا مجرى الدم في العروق .

والعامل الثاني لانبثاق الحركة ، سياسي يتمثل في تصاعد التيارات الايديولوجية .[٣٣] في المنطقة العربية ، وتصارعها ثم ما تصادف من متغيرات سياسية في أعقاب الحرب الكبرى الثانية . مما كون المناخ الملائم لهذه التيارات في الوطن العربي[٣٤] .

ونعترف بأن نازك الملائكة ، قد لاذت بالانتماء الكبير ، وهو الانتماء العربي

---

(٣١) نفسه ص ١٣٦ ، ١٣٧ .
(٣٢) نفسه ص ٢٧ .
(٣٣) انظر : سعد دعيبس : حوار مع الشعر الحر ص ٩ .
(٣٤) نفسه .

القومي ، وأن تيار إليوت لم يستهوها ، لأنه لم يتوافق مع مذاقها الفني . ولكن نازك الملائكة لم تكن كل رواد الحركة ، وإن كانت في الطليعة منهم . فقد كان للتيار الماركسي وغيره تأثير على سواها من الرواد ، والجيل الذي أعقبهم في المدرسة اللبنانية .

* * *

كذلك تناولت نازك فنا من الشعر الشعبي ، وهو البند العراقي وراحت تستند إليه — في حفاوة غامرة — لتلتمس منه شرعية الوجود للشعر الحر ، ولتثبت أن البند في تشكيلاته العروضية ضرب من الشعر الحر . كما نقلت عن كتاب « البند في الأدب العربي »[٣٥] ، نصا منسوبا لابن دريد (ت ٣٢٢ هـ) ، رواه الباقلاني في اعجازه ، وآخر للمعري أورده ابن خلكان في وفياته . وقد احتفت بالنصين أيضا . وإن شككت في نص ابن دريد من حيث نسبته .

والحق أن اتكاء نازك على البند ونص ابن دريد والمعري ، أساسه رغبة جادة في التماس جذور تراثية للشعر الحر ، من الأدب الفصيح والشعبي . ولكن لنا جملة ملاحظات على ما قررته . ولنبدأ بالنصين . فإنهما لا يكتسبان شرعية تغري بالقياس ، وذلك لسببين : الأول أنه ليس لهما نظائر كثيرة في تراثنا ، ولا يسجلان مستوى من الشيوع ، بحيث يصبح اللون الذي ينتسب إليه النصان ، فنا شعريا ، معدودا في قائمة الفنون المتطورة .

الثاني ، لو رجعت الناقدة إلى وفيات ابن خلكان ، لوجدت راوى الخبر والنص المنسوب للمعري في بعض تآليفه ، يعلق عليه بقوله : « وهذا إنما يذكره أهل هذا الشأن للمعاياة ، لا لأنه من الأشعار المستعملة ... »[٣٦] .

أما البند فنعترف — سلفا — باقتدار نازك على استنباط بناء عروضي له إذ

---

(٣٥) قضايا الشعر المعاصر ص ١١ وما بعدها . وانظر : عبد الكريم الدجيلي : البند في الأدب العربي . مقدمة المؤلف .

(٣٦) وفيات الأعيان : ٢١٥/٥ .

لاحظت ، في حدود بعض النصوص ــ تنوعه بين الرمل والهزج ، وانتهاجه أسلوبا معينا في التمهيد للانتقال من وزن لآخر . وبالتالي فقد صنعت نازك « للبند ــ باستنباط ذكي ــ بناء عروضيا لم يهتد إليه الدجيلي مؤلف كتاب « البند في الأدب العربي » . كما سجلت أن بعض الشعراء ، قد نظموا قصائد حرة قائمة على التداخل والتمهيد ، الموجودين في البند ، وذلك دونما قصد أو علم بالبند[37] .

ومع هذا فقد أثارت نازك إعجابنا ولكنها لم تقنعنا . لأن النماذج الجارية على الشكل الذي استنبطته ، قد أثبتت منها نصا واحدا ، وأشارت إلى آخر . وحتى لو كان العدد أكثر من نموذجين ، فإنه لا يمثل الكثرة التي تسوغ القياس عليه . واعتباره على حد تعبيرها المتحمس « إرهاصا للشعر الحر » والخروج بأحكام متسرعة . كرفضها كل نص من البند ، قائم على بحر الهزج وحده ، ومطلبها بادخال البند في الدراسة العروضية وتوجيه أقسى اللوم ، لمؤلفي كتب العروض المعاصرين ، لأنهم لم يدخلوا عروض البند في دراستهم[38] .

والحقيقة أن نازك الملائكة عروضية مرهفة السمع ، خبيرة بمسالك العروض ، وهي باحثة بارعة القدرة على صوغ أساليب الدفاع عن موقف ما ، قادرة على اعطاء أبحاثها شكلا منهجيا . وعلى هذا فدراستها تظل محصورة في هذه الحدود لا تتخطاها إلى دائرة القانون العام فضلا عن التماس شرعية الوجود للشعر الجديد .

إن جهد نازك في تقنين العروض الجديد ، مقنع في عمومه ، سواء في الأصول التي استنبطتها ، أم في متابعتها للنتاج الشعري ، ومحاولات تطوير تجاربها النظرية ، غير أن خروجها إلى هذا النمط من البحث في البند أو سواه يجعل تجربتها لتقنين الشعر الحر ، تبدو وكأنها داخل قفص الاتهام . ومن ثم فهي تنطلق من موقف الدفاع البارع المتحمس .

---

(٣٧)الشاعر هو : نذير عظمة في قصيدة له بعنوان (الفانوس) نشرها في مجلة « شعر » وانظر : قضايا الشعر المعاصر ص ٢٠٧ .

(٣٨)قضايا الشعر المعاصر ص ١٩٧ .

وأعتقد أن فنا كالموشح الاندلسي ــ وهو يمثل تمردا على العروض الخليلي وإن خالفه في جوانب أساسية ــ لم يوهب الناقد العروضي الذي يلاحقه منذ نشأته بالتقنين والملاحقة كما وهب الشعر الحر على يد نازك الملائكة .

وتلك هي مشخصات الأزمة التي واجهت ابن سناء الملك (ت ٦٠٧ هـ) في كتابه « دار الطراز في صناعة الموشحات » ، وهو يمضي في محاولة استنباط ضوابط قياسية لأوزان الموشح . ذلك أن ابن سناء الملك ، قد بدأ تجربته من فراغ ، ولم يكن لديه معالم مقررة على أيدي سواه . كما لم يكن الموشح في بدايات النشأة بل كان عمره آنئذ قرابة القرنين من الزمان . ولهذا واجه ابن سناء الملك ركاما هائلا من الموشحات المضطربة الأوزان ، لأن ناظميها قد انطلقوا في غيبة من الضوابط العروضية ، فاستغلوا الحرية للانفلات والتجاوز .

* * *

أصداء تجربة نازك العروضية :

ونكتفي هنا بأصداء التجربة ، لدى شاعر ناقد هو صلاح عبد الصبور ، ولدى ناقدين هما عز الدين إسماعيل ومحمد النويهي . وتمثل أراء صلاح وعز الدين نمطا من المخالفة الجزئية ، كان لها دورها في تطوير تجربة نازك ، أما النويهي فهو في جانب من مناقشته ، قد أفاد التجربة ولكنه في جانب آخر كانت له وجهة في عروض الشعر جملة ... وهي العدول عن نظام التفعيلة إلى نظام النبر اللغوي . وقد بسط هذا الرأي في مبحث مستقل ، عن بحثه الذي ناقش أراء نازك ونحاول فيما يلي أن نعرض ــ بايجاز ــ لأراء النقاد الثلاثة .

فصلاح عبد الصبور يرفض مصطلح « الشعر الحر » ، الذي أطلقته نازك ، ويفضل عليه مصطلح الشعر الحديث ، كما يعيب عليها وقوفها عند العروض « لأن العروض نوع من استقطار الماء من الصخر » . وبأنها كانت « تطلب في البيت الشعري طهارة تامة في التفعيلات » . هذا إلى مخالفته إياها

في بعض تقنيناتها ، وبعدم التزامها كشاعرة ببعض ما أخذت الشعراء عليه من الأغلاط(٣٩) .

ورد صلاح عبد الصبور كان مدفوعا فيه ، بنقد نازك له ، وهو نقد موضوعي في عمومه ، وإن تدرع بالحدة ، التي أثارت ضدها الشعراء والنقاد ، فضلا عن روح الاعتداد التي لازمت كتاباتها النقدية في « التقنين العرْوضي » . ولكن صلاح عبد الصبور ــ يرحمه الله ــ قد نسي ، كما نسي آخرون ، ضرورة أن تنهض التجربة العروضية على أسس من التقنين الدقيق ، وأن هذا قانون عام في كل الآراء ، التي تمثل تحولا أساسيا للفكر الإنساني في عمومه . وذلك حتى لا يساء استغلال الحرية وتتحول إلى ضرب من الانفلات .

وقد كانت تجربة الشعر الحر ــ في ظاهرها تحمل كل أسباب الانفلات . كما أن نازك الملائكة لم تقف عند حدود العروض كما ادعى صلاح ، بل تجاوزته إلى أبحاث في الصياغة ، وأبحاث في بناء القصيدة . ومارست الرؤيا الشاملة المتكاملة في نقدها التطبيقي ، ودعت إلى هذه الرؤيا ، فيما كتبته موجها إلى النقاد .

أما عز الدين إسماعيل ، فيبدأ من اتفاق على الأساس العروضي للبنية الإيقاعية في الشعر الحر ، فالتفعيلة ــ وليس النبر ــ هي أنسب لعروض هذا الشعر .

ولكن أهم ما أبداه عز الدين من مخالفة نازك ، يتعلق بمشكلتين ، الأولى تتعلق بعدد التفعيلات في السطر الواحد ، والثانية تتعلق بطبيعة وقواعد التفعيلات . وقد انتهى بنقاشة الموضوعي الهادىء ، إلى رفض التحديد العددي للتفعيلة ، وإلى قبول تفعيلات جديدة مثل (فاعل) في الخبب ، بدلا من (فعلن) . على ألا يكون العروض هو أساس القبول ، كما حاولت نازك أن

---

(٣٩) مقال لصلاح عبد الصبور بعنوان : نازك الملائكة والشعر الحر . مجلة الكاتب القاهرية ، العدد ٢٤ لعام ١٩٦٣م ص ١١٤ وما بعدها .

تفعل . إذ يرى الناقد « أن العروض القديم لا يمكن أن يسعفنا بما يبرر استخدام فاعل في الخبب ولكن هذا لا يمكن أن يكون سيفا مسلطا على تجارب الشعراء الجديدة ، وقد أعلن الذوق العام تقبله لهذه التفعيلة الطارئة على وزن الخبب بعد أن تفشت في قصائد كثيرة من الشعر المعاصر الجديد . وفي ظني أنه لم يمكن لهذه التفعيلة في الذوق ، ولم يكثر استخدامها في الشعر الجديد الا لأنه بينها وبين تفعيلة الخبب نفسه (فعلن) . ما أسميناه بعلاقة التداخل »(٤٠) .

ويعتمد عز الدين إسماعيل في قبول (فاعلن) ، كما أوضح في كلامه المتقدم على مبدأ الذوق العام ، وضابط هذا المبدأ هو مستوى الشيوع ، كما أشار . ولكن عبارته في مطلعها تتناقض مع ختامها . فهو في بداية العبارة يرفض التبرير العروضي ، ويعتمد على الذوق والشيوع . ولكنه في ختام العبارة ، يعود إلى التبرير العروضي مرة أخرى ، وذلك بحديثه عن « علاقة التداخل » ، الذي شرحه بإفاضة ومنهجية ، وهو يتناول تنويع التفعيلات في السطر الشعري ، في بعض قصائد السياب ، ويعترض على إقرار نازك لتفعيلة (فاعل) بمبررات عروضية .

أما النويهي ، فالحديث عن مخالفته يقوم على وجهتين :
الأولى اقتراحه لنظام النبر بديلا لنظام التفعيلة .
الثانية ، مناقشته لنازك .

أما اقتراحه للنبر ، فينطلق من ثقافته الإنجليزية ، التي قادته إلى الاعجاب البالغ بالشعر الإنجليزي وبنظام النبر في إيقاعه . كما ينطلق من رغبته في القضاء على حلة الإيقاع وبروزه ورتوبه في الشكل الشعري الجديد »(٤١) . وهذا المعنى يلح عليه كثيرا ، ويتكرر بعبارات مختلفة في ثنايا دراسته .

وآراء النويهي في النبر أساس مهم في فهم أرائه في مناقشة نازك . فهو في

(٤٠)د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص ٩١ وما بعدها .

(٤١)د. محمد النويهي : قضية الشعر الجديد . ص ٢٣٢ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ومواضع أخرى وانظر ـــ بخاصة ـــ (الأساس الإيقاعي للشعر العربي) ص ٢٣١ ـــ ٢٤٨) .

هذه الآراء يتوسع في مبدأ الزحاف ، لأنه يحقق القضاء على الرنين والايقاع والرتابة ، كما تتسم أفكاره بالرغبة في توسيع دائرة الحرية لقانون العروض للشعر الحر .

فأما دعوته إلى النبر ففي طواياها أدلة نقضها ، فقد استدل على وجوده في اللغة باستنباط إبراهيم أنيس لقواعده من القراءات القرآنية، ومن استماعه إليها ، كما ينطق بها مجيدو القرّآء في القاهرة ، وإن نبه إلى وجود بعض الاختلافات في نطق البلاد العربية الأخرى بل بين نطق أهل القاهرة وأهل الصعيد . ومعنى هذا أننا لم نستطع للآن استخلاص قواعد نبرية للغة العربية كما نستعملها على المستوى الثقافي العادي ، تتمتع بحد معقول من الاتفاق ، حتى بين أبناء البلد العربي الواحد ، والدليل لجوء العلماء إلى نطق مجيدي القرّآء ، وهو النطق الأمثل ، والذي يصعب تحقيقه على المستوى العادي لاستعمال الفصحى .

كذلك يرى النويهي أن الايقاع النبري يحتاج إلى تدريب ومراس حتى تألفه آذاننا ونهتدي إلى موسيقاه المرنة ، ومن الغريب أن ننصرف عن نظام يتصل ببنية لغتنا ، إلى نظام نضطر إلى تكلف قبوله بوسائل صناعية ، من تدريب ومراس(٤٢) .

ثم إذا كان النويهي ، وغيره من دعاة النظام النبري قد تذوقوا إيقاع الشعر الإنجليزي بحكم معرفتهم الدقيقة باللغة الإنجليزية ، وأيضا بتمرسهم بقراءة الشعر الإنجليزي ، فكيف لنا أن نحقق هذا المستوى من المعرفة والتذوق بين مثقفينا ، ومن ثم نحقق القدر المعقول من تصور النبر والإحساس به في لغتنا وتطبيقه ، هذا لو افترضنا إمكان تطبيقه في العربية بنفس المستوى الموجود في الإنجليزية ؟

أما الموسيقى الحادة والرنين ، فلا تعيبان الشعر العربي ، لو أمكن أن نوائم بين موسيقى هذا الشعر وبين سائر عناصره . وما دامت الموسيقى الحادة والرنين لا تجنيان على التجربة، وصدق الأداء ، فليس من حق أحد أن يمنعها .

---

(٤٢) نفسه ص ٢٤٤ .

إن الدعوة إلى الشعر المهموس ، حين دعا إليها مندور ، لم يكن الهدف هو القضاء على الرنين ، كهدف مقصود لذاته ، بل كان الهدف هو القضاء على الصخب الأجوف ، في نثريته وتقريريته ، يحاول الشاعر التقليدي أن يعوضها بالالفاظ والوزن والقافية ، وحسن الالقاء .

ولم تستطع كافة دعوات التجديد أن تقضي على خاصية الرنين والإيقاع في أشعارنا ، بما في ذلك الدعوة إلى الشعر الحر . ذلك لأن السماع ، والبنية الصائتة شيء في طبيعة لغتنا وتراثنا الأدبي . وحين تقع هذه اللغة الحية ، وعروضها العبقري ، في أنفاس شعر موهوب يصبح الرنين الذي نضيق به هو سر حقيقي من أسرارها الخفية ، تبوح به لذوي المواهب وحدهم .

وأخيرا .. فان دعوة نازك إلى الشعر الحر — في نقدها التقنيني خاصة ، لم تكن دعوة إلى الإحلال ، بل إلى المجاورة . وهذا فارق أساسي يميزها عن رفاقها في معسكر الشعر الحر ، وعن سائر النقاد المساندين لهم .

النقد العروضي القياسي :

ونقصد به محاسبتها الشعراء على أغلاطهم العروضية ، سواء في كتابها القضايا ، أم في نقدها التطبيقي في الصومعة ، ومقالاتها بالآداب البيروتية ، تقول نازك من مقال لها في (باب منبر النقد) : « لعل أوجع نقد يمكن أن نوجهه إلى الناقد للشعر ، أن نقول إنه مر في القصائد التي نقدها ، بأغلاط فظيعة في الأوزان والقوافي ، دون أن تغيظه وتزعجه وتوجع سمعه »(٤٣) .

ونقدها القياسي ينطوي على غيرة حقيقية على الشعر الحر ، وأصوله التراثية معا ، والتزام بالمتابعة لحمايته من الانفلات ، والانحراف ، فأحد الأهداف الهامة وراء هذا النوع من النقد ، حماية الشعر الحر « لكي يتنبه الجيل ، ويدرك أن للشعر من يدافع عنه ويحميه من العبث .. »(٤٤) . هذا إلى رعاية المواهب وتبصيرها .

---

(٤٣) مجلة الآداب عدد ٤ لعام ١٩٥٩م ص٢ .

(٤٤) نفسه .

ولم تقف نازك في نقدها القياسي ، عند الشعر الحر ، بل تجاوزته إلى شعر الشطرين . فهي في (الصومعة) ، تستدرك على الشاعر بعض أغلاطه في الوزن والقافية .

وهنا نقرر حقيقتين :

الأولى ، أن النقد القياسي في نظام الشرطين يستند إلى أقيسة مستقرة منضبطة ، بينما يستند في نظام التفعيلة إلى اجتهاداتها في التقنين والاستنباط ، وما في ذلك من اضطراب المعايير . الحقيقية الثانية ، أن نازك الملائكة في استدراكاتها على شعراء الشطرين كانت الناقدة التقليدية التي لم تمنح نظام الشطرين شيئا يذكر من التطوير ، ولو في أدق جزئياته ، وأقلها شأنا ، فهي تحاسب على محموط طه حسابا عسيرا في الأوزان والقوافي ، فتؤاخذه على إتيانه بتفعيلة (فاعلات) في بحر الخفيف ، دونما إشباع في خاتمة الصدر ، وتحريكه الساكن من لفظ (الصحراء) في قوله:(٤٥) .

أنا ذاك الشريد في صحراء الـــــ ـــعيش ضل السبيل في الفلوات

وفي القافية تحاسبه على وقوعه فيما يسمى بسناد الردف ، وكان العروضيون يعتبرونه عيبا مخلا »(٤٦) . مع أن هذا الذي أعتبره العروضيون عيبا مخلا ، سائغ الآن لآذاننا ، التي اكتسبت المرونة في السماع والتقييم . وقد استخدمت نازك هذه المعايير التقليدية العتيقية ، وهي تنقد مطولة شعرية لعلي محمود طه ، مع أن المطولات والمسرحيات الشعرية ينبغي أن نتعامل في نقدها بمرونة وتجاوز نسبي .

وإذا كانت نازك في نقدها القياسي تستند إلى أقيسة مستقرة من عروض الخليل ، أو إلى ضوابط مستنبطة ، في نقدها التقنيني ، فإن الأمر في نقدها الجمالي يختلف ، وهذا ما نحاول بسطه في دراسة النقد الجمالي .

---

(٤٥)في تحليل قصيدة (صخرة الملتقى ، وانظر : الصومعة والشرفة الحمراء ص ٢١٤ .

(٤٦)في تحليل مطولة الله والشاعر . وانظر : الصومعة والشرفة الحمراء ص ٣٠٨ .

النقد العروضي الجمالي :

ونقصد بالنقد الجمالي ، ذلك الذي يقوم على الإحساس بالقيم الجمالية في الأوزان والقوافي ، وكشف العلاقة بين موسيقى الشعر ، وبين سائر العناصر الفنية من صياغة ومضمون ويمكن الكشف عن عناصر نقدها الجمالي فيما يلي :

١ ـــ دعوتها إلى إحياء البحور الشعرية المهملة ، كبحر المنسرح ، وغيره .
٢ ـــ تحليل البحور ، واستنباط خصائصها التعبيرية .
٣ ـــ تحليلها لبعض الظواهر العروضية كالتدوير .

أما إحياء البحور المهملة ، فمن جهودها فيها ، دعوتها إلى إحياء « المنسرح » .(٤٧) وتفعيلاته في الأصل : مستفعلن مفعولات مفتعلن .
ومن الأوزان المهملة تشكيلة من تشكيلات الخفيف ، وهي : فاعلاتن مفاعلن فعلن وتشكيلة من الكامل ذات الضرب (فعلن) . وكذلك مخلع البسيط وتفعيلاته :

مستفعلن فاعلن فعولن .

وتعزز نازك إهمال المعاصرين لهذه الأوزان لثلاثة عوامل ، هي :
١ ـــ أن خطة تفعيلاتها تنطوي على شيء من الغرابة والصعوبة .
٢ ـــ قلة ما نظم منها من الأشعار . ومن صفات الشاعر المعاصر ، أنه كسلان لا يحب أن يتعب نفسه ، ويكدّ ذهنه بإقامة وزن معقد .
٣ ـــ عدم استعمال شعراء الجيل السابق لها كشوقي والزهاوي والرصافي ومن ثم فقد حاكاهم هذا الجيل ، وتابعهم(٤٨) .

وقد درست نازك استخدام علي محمود طه لهذه الأوزان ، ومقدرته الفذة على بعث الحياة فيها ، وإغراء الجيل المعاصر باستعمالها ، وانتشالها من وهدة الإهمال ، وكشف قيمتها الإيقاعية ، توسيعا لآفاق العروض العربي .

---

(٤٧) نفسه ص ١٩٢ . ونضيف هنا أيضا دراسة نازك لما أسمته (الموشح الوصفي الغنائي) عند علي محمود طه .
وهي دراسة تنطوي على دعوة لتطوير الشكل الموسيقى للموشح ، وتوظيفه في الشعر العربي المعاصر .
(٤٨) الصومعة ص ١٩٢ وما بعدها .

وقد تتبعت نازك نهج طه ، وتناولت بالتحليل بعض آثاره الجارية على الأوزان المهملة فلفتت إلى تجربته الأنظار ، وكشفت أبعادها ، بقدر ما أسهمت في كشف الخصائص الجمالية لهذه الأوزان . ومن أمثلة ذلك قولها : ومن هذه البحور التي لقيت الإهمال « البحر المنسرح » وهو في رأينا من أجمل البحور العربية ، فإذا تمكن الشاعر منه وأبرزه في شعر حديث ، جاءت القصائد مبتكرة في روحها وشكلها ، وحتى في صياغتها وموسيقاها . وذلك في الواقع ما صنع علي محمود طه .. »(٤٩) .

وتتناول مطلع قصيدة عنوانها « عاشق الزهر » فتلفت النظر إلى منهج طه في صياغتها على بحر المنسرح ، مخالفا قدامى الشعراء ومحدثيهم التي كانت طرائقهم في استخدامه كلها قديمة تخلو من نغمة التجديد ، فليس من اليسير على شاعر يستعمل هذا البحر ، أن يطفر إلى أسلوب جديد »(٥٠).

ثم تتناول القصيدة فكرة وبناء ، وتقرنها في فكرتها بقصيدة مماثلة لها للشاعر الرومنسي الفرد دوموسيه . كما تتناول بالمنهج قصيدة أخرى من المنسرح بعنوان « حلم ليلة » . وثالثة بعنوان « البحر والقمر » . كما تشير إلى العلاقة بين هذه الأوزان المهملة وبين ما فتحته من أبواب جديدة في المعاني والأجواء والأفكار .

ويمكن استخلاصا من دراسات نازك للبحور المهملة ، أن نستنبط بعض الشروط التي تراها ، لاستخدام الأوزان المهملة . ومنها :

١ ـــ عفوية الاستخدام على نحو ما فعل طه ، فإنه « لو كان يتكلف استعمال هذه الأوزان ، لظهرت الصنعة عليها ، كأن تتعثر العاطفة ، أو يبدو التقليد أو تعسر اللغة »(٥١).

٢ ـــ النضج الشعري ، فهو الذي يفجر عفوية الاستخدام لمثل هذه الأوزان

---

(٤٩) نفسه .

(٥٠) نفسه ص ١٩٥ .

(٥١) نفسه ١٩٨ .

كما يفجر العفوية في سائر عناصر العمل الشعري . ولهذا لم يستخدم طه هذه الأوزان « إلا وهو في قمة نضجه الشعري وشبابه وحيويته ... وهذا يدل على أن استعمال الأوزان النادرة ، كان مظهرا من مظاهر فورة الإبداع والتدفق عند الشاعر ، لأنه سمة من سمات القوة والحرارة .. »(٥٢).

ومن معالم المنهج الجمالي في النقد العروضي عند نازك ، تحليلها الوصفي للخصائص الجمالية لبحور الخليل ، وهو تحليل يكشف عن تذوق وخبرة ، اكتسبتها من خلال ممارساتها الشعرية ، وقراءاتها في الشعر القديم والحديث ، ودراستها العروضية المتمرسة فبحر الطويل عندها يتسم في تفعيلاته بالبطء والتثاقل والاسترسال . ومن ثم فإنه لا يصلح في القصائد الحوارية ، حيث يحتاج السياق إلى تغيير النبرة ، والوقوف عند آخر المعنى ، ولو لم ينته الشطر . كما أن العروض (مفاعلن) في الصدر وتدية « والوتد قاس صلد ، لا يمكن تخطيه وإنما يتحتم أن ينتهي المعنى والكلمة عنده . ومثل ذلك يتعارض مع ما يجب أن يكون في القصص من تسلسل وانسياب لا يتوقف ، ولا ينقطع »(٥٣).

أما بحر السريع ، فترى نازك أن أغلب نماذجه المأثورة تدل على أنه « يمتلك طبيعة القفز والتقطيع وشيئا من الوعورة »(٥٤). والسبب هو قسوة الوتد (فاعلن) ، وهذه القسوة هي المسئولة عن صفة التقطيع في نماذجه الشعرية . وقد استطاع علي محمود طه ترويض هذا البحر وتطويعه ، بحيث منحه اللين والسهولة ومسحة من الغنائية والكآبة . ووازنت نازك بين نماذج شعر طه وأخرى من الشعر القديم . ووسيلة طه في تطويع هذا البحر تكمن في قوة الجو العاطفي الذي أحاط به إحدى قصائده لأنه أضفى نبرة موسيقية مستطيلة تدفقت وغمرت الزوايا الصلدة من الأوتاد ، هذا إلى توالي الإيحاء بالضوء

---

(٥٢) نفسه ص ١٦٩ .
(٥٣) نفسه ص ٣٠٦ .
(٥٤) نفسه ص ٣٠٦ ــ ٣٠٧ .

والظلام والسكون والضجة والوحشة وغيرها ، مما أعطى القصيدة بطئا غنائيا ملحوظا[٥٥].

وليحر المتقارب عند نازك سحر وجلال وعمق وموسيقية ، على حد تعبيرها ، وعلى هذا رأت أنه مناسب لمسرحية « أرواح وأشباح » ، مخالفة الناقد محمد مندور ، الذي رأى أن المتقارب يتنافر مع موضوع المسرحية ثم قال : « ومتى كان المتقارب من الغنى والجلال والضخامة ، بل وطول النفس ، بحيث يتسع لفكرة أفلاطونية « كما رأى أنه « أهزل وأنحف وأخف من أن يحتوي فكرة فلسفية » . وأن « فيه ما يترك في النفس فراغا ويشعرها بأن الموضوع قد ضمر وضاع جلاله »[٥٦].

وقد رفضت نازك رأى مندور بأدلة ثلاثة هي :

١ ــ أن تجاربها في الإبداع ، أثبتت قدرة المتقارب على احتمال الفكر الفلسفي العميق بمعناه المعاصر ، أكثر مما يحتمله أي وزن آخر عدا الخفيف .

٢ ــ انتهاء تفعيلة (فعولن) بسبب خفيف ، بحيث يمكن أن تنتهي التفعيلة في أواسط الكلمات فلا تمزقها ، ولا تؤذيها ، وإنما تفلتها لتنساب طلقة حرة إلى التفعيلات التالية ، مما يتيح انطلاق الشاعر مع فكره الفلسفي في انسياب وتدفق ، دونما وقفات قاطعة عنيفة الوقع ، عالية الغنائية والنبرة ، كالوقفات التي تتوافر في البحور الوتدية مثل البسيط .

٣ ــ ان طول المتقارب يجعله غير هزيل ولا نحيف كما ذهب مندور ، فكل شطر فيه يتكون من أربع تفعيلات متوسطة الطول . فهو أطول من الكامل والسريع ، وهو أيضا « بطيء الانسياب جليل الوقع بحيث يصلح للشعر الفلسفي » ولهذا استعمله المعري كثيرا[٥٧] .

ونعتقد أن الحق مع نازك . وإنما قاد مندور إلى رأيه في المتقارب تمتع هذا

---

(٥٥) نفسه ص ٣٥١ ــ ٣٥٤ .

(٥٦) نفسه ص ١١٨ .

(٥٧) نفسه .

البحر بالحيوية والانطلاق ، التي أوحت إلى مندور بأنها نوع من الهزال والضعف والخفة . ورأي نازك نابع من ممارسة شعرية أقرب إلى فهم طبيعة أبحر الشعر وخصائصها .

أما بحر الخفيف ، فهو في رأيها أكثر ملاءمة للمطولات ، إذ يسمح بالعبارة الطويلة ، على صورة تريح الشاعر الحديث . تقول نازك : « ولا يخفى أننا إنما دعونا الى الشعر الحر لتمكن الشاعر العربي من إيراد جمل طويلة دون تقطع »[٥٨].

ولهذا استخدمت نازك البحر الخفيف في مطولاتها الشعرية مثل « مأساة الحياة » ، « وأغنية للإنسان » . ومن المثير للدهشة ما تقرره نازك من أن الشعر الحر لا يصلح للمطولات ، لأن موسيقاه أقل ، بينما تحتاج المطولات إلى الغنائية وعلو الأنغام .

كما حللت نازك البحور ، فقد حللت أيضا بعمق الظواهر العروضية ، كالتدوير الذي حظرت استخدامه في الشعر الحر[٥٩] ، لأنه يقضي على القافية التي يجب أن ينتهي الشطر الواحد بها ، أو على الأقل بفاصلة تشعر بالقافية .

وهنا تكشف نازك عن ذوقها كشاعرة ، تعتمد بالرنين والموسيقية ، والغنائية ، وترى في القافية عنصرا أساسيا في تحقيق الايقاع . وقد تناولت أيضا علاقة التدوير باللغة ، فهو ـــ في رأيها ـــ لا صلة له بطول العبارة ، وإنما هو محض انشطار الكلمة إلى شطرين ، كل منهما ينتمي إلى تفعيلة . وعلى هذا فقد يكون التدوير في قصيدة قصيرة العبارات ، فتبدأ في منتصف الشطر المدور ، وتنتهي في النصف الثاني ، ثم تبدأ عبارة جديدة في منتصف شطر مدور ثان ، وتنتهي في الشطر الثاني[٦٠].

---

(٥٨) مأساة الحياة ـــ مطولة شعرية ـــ مقدمة نازك ص ١٨ .

(٥٩) قضايا الشعر المعاصر : ص ١١٢ وما بعدها .

(٦٠) نفسه ص ١٣٠ .

ويضطرب رأي نازك في العلاقة بين التدوير والعبارة الطويلة . بينما تنفي هذه العلاقة في الكلام المتقدم ، تعود فتثبت العلاقة التي نفتها ، فهي تقول في دراسة لها عن إيليا أبي ماضي : « والظاهرة الفريدة في شعره ، أنه قلما يستعمل التدوير بين الأشطر ، وذلك حتى في القصائد التي يسهل تدويرها » ثم تقرر العلاقة بالعبارة الطويلة فتقول « ولعل التدوير أن يكون مناقضا في أساسه لليونة الفكر وانطلاقه من القيود ، وهذا لأنه ، لو تأملنا ، مرتبط في أساسه بفكرة العبارة الطويلة . إن الشاعر الذي يدور أبياته يضطر حتما إلى استعمال عبارات طويلة ، فيها امتداد وموسيقية وليونة وبذلك يخرج بالضرورة إلى حيز الحقائق الصارمة »(٦١).

ونحسب أن سبب اضطراب الرأي عند نازك ، هو القفز مسبقا إلى النتائج بمقدمات جزئية ، والميل إلى التعميم بناء على حالات نادرة تستهويها ، فتندفع في تأييدها ، وتلتمس الأدلة وتجتهد في وصفها داخل إطار متقن ، يثير من القارىء الإعجاب ، وإن لم يصب دلالات مقنعة .

ونعتقد أن مثل هذه المسائل لا ينبغي إصدار أحكام عليها ، إلا بدراسة مستقصية متروية ، تتتبّع عينات بناء على خطة منهجية دقيقة ، لتنتهي منها إلى نتائج أكثر حسما ودقة . ولو أن نازك الملائكة تقف من الظاهرة عند حد التحليل والوصف ، وتتجنب ما أمكن الميل إلى الأحكام لنجت كثيرا من شراك التناقض والاضطراب .

وهكذا يقوم النقد العروضي — في عمومه — على ثقافة عروضية واسعة ، وممارسة الإبداع الشعري ، جعلها خبيرة بالتقنين والقياس والتذوق .

وهي بعد أميل إلى الاطار الخليلي ، في موسيقيته ورنينه وتنوعه ، وبعده عن الرتابة ، وميله للغنائية . والإيمان بأن أعاريض الخليل ينبغي أن تكون أساس التقنين لأوزان الشعر الحر .

---

(٦١) مقالها عن إيليا أبي ماضي في مجلة شعر .

أما النقد الجمالي فيقوم على أساس الخصائص الفنية للبحر ، في تفاعيله : عددا وطولا وسرعة ، مع الربط بين البحر من جهة ، وبين المضمون من جهة أخرى . وكذلك الربط بين البحر والشكل الشعري : قصيدة أو مسرحية أو مطولة غنائية . كما كانت تمزج نقدها العروضي بتجاربها الخاصة في الإبداع الشعري .

نازك الناقدة اللغوية

عنيت نازك باللغة ، عنايتها بالعروض ، ومصدر عنايتها ، نظرتها الجمالية الخالصة لفن الشعر بخاصة ، فالأدب عندها « يبقى ظاهرة لغوية قبل كل شيء »(٦٢)، والشكل لديها مقدم على المضمون . فهي ترفض « القول بأهمية المضمون ، وسبقه لكل قيمة غيره في القصيدة . وهذه الجمالية المطلقة ، هي التي وجهتها إلى مقاومة الأخطاء اللغوية ، وتعقبها لها في إنتاج الشعراء وتنديدها بإهمال النقاد لتعقبها في مقالها (منبر النقد) بالآداب ومهاجمتها لسيل الترجمات الركيكة اللغة ، واعتبارها مسئولا عن هبوط مستوى الصياغة لدى الشعراء الناشئين . على أن اهتمامها بالنقد اللغوي ، يعود إلى عوامل أخرى ، تتصل بحسها القومي ، وهو أحد الركائز الهامة في منهج نازك النقدي بشكل عام . تقول نازك : « إن الأمة العربية ، تمر اليوم بمفرق هام من مفارق حياتها ، ونحن ملزمون بأن نعمل — كل في الجهة التي تؤهله لها فطرته في سبيل أن نرفع مستوانا ونبرز مواهبنا ، وننتج في الحقول كلها . وعلى الناقد العربي يقع قسط كبير من حماية اللغة العربية الجميلة من كل دعوة مريضة للعبث بها .. »(٦٣).

ومن دوافعها أيضا للعناية بجانب اللغة ، مقاومة موجة الاستهتار باللغة ، والتي شاعت خلال الستينات ، بين الشعراء الناشئين ، وبالذات في شعر المدرسة اللبنانية الحديثة ولعل أنضج ما كتبت نازك مقالها بعنوان (الشاعر

---

(٦٢) التجزيئية في المجتمع العربي ص ١٥٧ .

(٦٣) قضايا الشعر المعاصر ص ٣٢٧ .

واللغة)[٦٤] ، إذ يتميز بتعمق الظاهرة اللغوية في أنحائها القياسية الجمالية ، وعلاقتها بالتشكيل الفني للشعر ، وصلتها بالفكر الفلسفي في القصيدة ، وصلتها بالعروض وبالقافية ، وتتبع خصائص الكلمة العربية في البنية والدلالة ، ودور الشاعر في صنع اللغة ، وتشكيل عالمها ، وعلاقة التبادل والتفاعل بين الشاعر واللغة .

وتقيم نازك فلسفتها اللغوية في الشعر على ركائز ، نحددها قبل الدخول في الدراسة وهي :[٦٥]

١ ــ أن الشاعر أوثق اتصالا باللغة لأن كلامه موزون مقفى . فذهن الشاعر مفتاح لأسرار اللغة .

٢ ــ اللغة ليست أداة ، بل منبع . ولهذا تخالف ميخائل نعيمة فيما ذهب إليه من أنها أداة للشاعر .

٣ ــ احترام الشاعر للغة مطلب أساسي في تعامله مع الكلمة ، وهذا يقتضيه إحساسا مرهفا باللغة ، والتزاما بأقيستها ، لأن قوانين وأقيسة اللغة ، هي سر جمالها . تقول : « وتبدو لي القواعد أشبه بطرق معبدة في غابة كثيفة موحشة ، يضل فيها السائرون ، وإنما هي مأنوسة ، لأن ملايين من الناس ، قد قطعوها قبلنا ، فهي تعكس مشاعرهم ، ولفتات أذهانهم ، وأحداث حياتهم . فإذا استعمل الشاعر القواعد المألوفة المقبولة في اللغة ، أنس الفكر القومي الناطق بها ، بينما يجيء الشذوذ والخطأ موحشا للقلب الإنساني ، أشبه بطريق وعر شائك .. »[٦٦] ويعكس هذا النص ــ فضلا عن الإحساس القومي ــ مبدأ هاما ، حرصت نازك على التزامه ، والالحاح عليه ، وهو تحقق الصلة بين قياسية اللغة وجماليتها .

٤ ــ ينبغي ارتكاز الشعر على التعبير أولا ، ثم يأتي المضمون في المحل الثاني

---

(٦٤) مجلة الآداب عدد ١٠ لعام ١٩٧١ م . ص ١٢ .

(٦٥) نفسه .

(٦٦) نفسه .

كما لا ينبغي للناقد — في ممارسته — أن يقف عند المضمون وحده ، مهملا التعبير .

٥ — ترفض نازك اللفظ العامي في الشعر ، كما ترفض الألفاظ القاموسية الغريبة .

تلك لمحة موجزة عن ركائز النقد اللغوي عند نازك ، ولنأخذ بعد ذلك في الدراسة المفصلة للمنهجين القياسي والجمالي في نقدها اللغوي .

المنهج القياسي : ونعني به احترام القياس اللغوي ، ورفض الخروج عليه ، اعتمادا على شواهد شاذة . ومن هذا استعمال الشعراء للفعل مقترنا بأل ، استنادا إلى بعض الشواهد الشاذة وقد شاع هذا الاستعمال « حتى راح جيل كامل من شباب لبنان ، يدخلها على الأفعال »(٦٧) وتتناول نازك الظاهرة بمنهج التحليل . وتبدأ فتتساءل عن المكسب التعبيري ، الذي يحققه الشاعر من إدخال (ال) لأن للأسماء صفة التجريد ، من الزمن والحركة والعاطفة . ومثلها الصفات . بينما الأفعال ترتبط بالزمن والحركة والعاطفة . فهي . إذن به أقوى ارتباطا بالحياة نفسها . فالفعل « أشرف ما في اللغة وإليه تستند الجمل والعبارات »(٦٨).

وكما تستند نازك إلى التحليل الفلسفي لفهم البنية الحية في اللغة فهي تستند إلى حسها الشاعر . وهذه إحدى ركائزها النقدية بعامة ، إذ تورد نصوصا لبعض الشعراء ، منها أبيات لنذير عظمة تتابعت فيه أفعال مقترنة بأل ، على غير القياس ، ثم تسجل ما ينطوي عليه التعبير من صلابة ، وافتقاد الليونة والعذوبة ، وأن تتابع أل حتى في الأسماء وكثرتها « تزعج السمع وتصبح رتيبة »(٦٩) ثم تعود إلى الحس القومي في النظر إلى مثل هذه الظواهر ، فتعزو دعوات العبث باللغة إلى « قوى متربصة ، تنطوي على الشر وسوء النية ، ويهمها أن تهدم العروبة على أي وجه يتاح »(٧٠). وهكذا تستند نازك في المثال المتقدم ، إلى ركائز جمالية وفلسفية

---

(٦٧) قضايا الشعر المعاصر ص ٣٢٧ — ٣٣١ .

(٦٨) نفسه .

(٦٩) نفسه .

(٧٠) نفسه .

وقومية .

وفي دراستها لشعر علي محمود طه ، تفرد بابا كاملًا لأساليب اللغة ، فضلا عن دراسات أسلوبية أخرى في مواضيع متفرقة . وهي في الباب المتقدم ، تستدرك على الشاعر أغلاطه النحوية واللغوية والإملائية . وتعترف في مدخل دراستها بأن طه كان من الشعراء الذين يعنون بتجويد الشعر »(٧١) وبأنه كان « طموحا حريصا لا على أن يتحاشى الخطأ وحسب بل على أن يمتلك مظهر الذي يحسن اللغة أيضا » ثم تعزو قصوره في بعض الأحيان إلى « ما فاته من الدراسة العلمية المنتظمة للغة والأدب .. »(٧٢). ومما استدركته عليه :

أ ـــ استعماله فعل الأمر (اسقنيه) ، هكذا بحذف الياء في خطاب المؤنث ، متوهما بناء الفعل . مع أن الصواب (اسقينيه) ، باثبات الياء .

ب ـــ استعمال (لا زال) لغير الدعاء ، وصوابه (مازالت) .

جـ ـــ جزم المضارع دون مسوغ .

د ـــ استعماله (أخ) معربة بالحركة لا بالحروف .

هـ ـــ رفعه اسم لعل .

و ـــ استخدام المصدر (الرعى) في مكان (الرعاية) .

ولا يفوتها ـــ خلال دراستها لشعر طه ، تأكيد المنابع التي تصدر عنها في النقد اللغوي فتقول : « والواقع أن المزيد من الاطلاع على النظريات الحديثة العميقة في النقد الأدبي لا بد أن يرد الناقد العربي إلى الثقة بالنفس والاستقلال الفكري . ومن ثم إلى احترام اللغة العربية ، وتراثها الأدبي . وإنما يصدر ازدراء اللغة من أحد اثنتين : إما من جاهل لا قدرة له على التمييز ، وإما من عارف مغرض ، يكيد للأمة العربية وقوميتها ... والشاعر العربي يخسر خسارة فادحة عندما يعتنق هذا الاستهتار باللغة . وهل الشعر في واقعه إلا مقدرة الشاعر على استعمال اللغة بحيث تشع ألفاظها والمعاني والظلال والانفعالات »(٧٣).

---

(٧١) الصومعة والشرفة الحمراء ص ٢١٤ .

(٧٢) نفسه ص ٢٢١ .

(٧٣) مقالها عن (الشاعر واللغة) مجلة الآداب عدد ١٠ لعام ١٩٧١م ص ١٤ وانظر ص ٥٩ ـــ ٦١ المقال نفسه .

على أن موضوع استعمال اللفظ العامي في الشعر الفصيح ، وتفضيل بعض هذه الألفاظ العامية على الفصيحة ، كان مما تنبهت إليه نازك ، وهاجمت فيه ميخائيل نعيمة — كما مضى — حين رأى تفضيل لفظ مثل (تحمم) العامي على لفظ (استحم) الفصيح في قصيدة لجبران . وكانت قضية (لغة الشعر) ومسايرتها للحياة والعصر ، من أوضح ما شغل مدرسة المهجر ، ومدارس التجديد الشعري في الموطن ، كالديوان ، وأبولو .

وقد تناولت نازك بالتحليل ، الفروق بين لفظي (تحمم) العامي ، و (استحم) الفصيح على طريقتها في المنهج التحليلي الذي دخل مرحلة من مراحل النضج في مقالها المتقدم عن (الشعر واللغة) ، ولم تقف عند هذا الحد بل عالجت قضية العامية بشكل عام ، لتنتهي إلى رفضها في لغة الأدب الفصيح ، وهي تبني رفضها العامي على مسوغات ، هي :

١ — ان استعمال العامي في الشعر الفصيح ، منفر للنفس العربية ، لأنه ينقلنا إلى أفاقنا المتخلفة ويذكر بعهود الظلام والعذاب التي نشأت فيها اللهجات العامية ، معبرة في كثير من ألفاظها عن الكبت والإهانة للإنسان العربي على أيدي مضطهديه .

٢ — سذاجة العامية ، وتشخيصها للعواطف البدائية وضحالة الفكر ، ومثال ذلك أن العامي لا يجد للتعبير عن الشرب إلا الفعل (يشرب) لكل حالات الشرب ، بينما تقدم لنا الفصحى أفعالاً منوعة مثل : (رشف ونهل وكرع وعب وجرع) .

٣ — لا تقوم العامية على (الترابط) الذي تقوم عليه الفصحى ، والمقصود بالترابط أن الكلمات التي تتشارك في البنية تترابط في الدلالة مثل : (رسف ورسب ورسخ) مما تنتفي معه فكرة الترادف .

المنهج الجمالي :

وتتفوق نازك فيه أكثر مما يحتسب لها من الإضافة ، وينبغي قبل التفصيل أن نقرر حقيقتين ، الأولى أنها قد جمعت بين النظرية والتطبيق ففصلت الجانب

النظري في بحوث مختلفة ، ضم أكثرها كتاب القضايا ، ومارست التطبيق بشكل موسع في دراساتها عن علي محمود طه . أما الحقيقة الثانية فهي أن دراساتها اللغوية — في عمومها — تصلح أساسا لمنهج بلاغي دقيق متطور ، لا يعالج الظاهرة اللغوية على أساس الشكل ، بل ويربطها بسائر عناصر العمل الشعري ويبرز خصائصها الجمالية ، حية موصولة .

هذا إلى تجاوز الكلمة المفردة والجملة — وهما حدود البلاغة القديمة — إلى النسيج التعبيري في عمومه وشموله وتركيبه المعقد ، للنفاذ منه إلى العالم الشعري المتفرد ، وبذلك تزول دواعي التأزم والحيرة تجاه موروثنا البلاغي وترتفع دواعي الخجل والاستعلاء من اعتبار المنهج البلاغي وسيلة حية في النقد الأدبي .

ونعتقد أن نازك الملائكة ، كانت على وعي بأزمة البلاغة العربية ، وبمحاولة الوصول إلى صيغة متطورة لها لتوظيفها في النقد الأدبي ، بحيث تصبح البلاغة منهجا في النقد اللغوي ، بدلالته الأكثر شمولا ونفاذا إلى عالم النص الشعري ، وهذا ما نحاول إثباته في هذه الدراسة ونكتفي بتناول أربع ظواهر في دراسة نازك الملائكة ، وهي :

أ — التكـــرار .
ب — التناغم الصوتي .
ج — ظواهر بلاغية تقليدية

١ — أما التكرار فهو ظاهرة عالجها البلاغيون التقليديون ، تحت مصطلحات بلاغية قديمة والحق أنهم توسعوا في معالجته في أبواب : التكرار ، والتكرير ، والترديد ، والمردد(٧٤).

تقول نازك : « لا شك في أن التكرار بالصفة الواسعة ، التي يملكها اليوم في شعرنا موضوع لم تتناوله كتب البلاغة القديمة ، التي ما زلنا نستند إليها في تثمين أساليب اللغة » .

---

(٧٤) انظر الدكتور بدوى طبانة ، معجم البلاغة العربية ١/٢٩٨ ، ٢٩٩ ، ٢/٧٥٠ ، ٧٥٣ ؛ ٧٥٤ .

فقصارى ما نجد حوله أن أبا هلال العسكري ، يتحدث عنه حديثا عابرا في كتابه الصناعتين ، وكذلك يصنع ابن رشيق في العمدة . أما كتاب « البديعيات الذكية » فقد اعتبروه فرعا ثانويا من فروع البديع لا يقفون عنده إلا لماما . ولم يصدر هذا عن إهمال مقصود ، وإنما أملته الظروف الأدبية للعصر ، فقد كان أسلوب التكرار ثانويا في اللغة إذ ذاك ، فلم تقم حاجة إلى التوسع في تقديم عناصره ، وتفصيل دلالته »[٧٥]. كما تسجل نازك أن النمو المفاجىء في أساليب التكرار في الشعر الحديث ، يقتضي « نموا مماثلا في بلاغتنا ، التي لم تعد تساير التطور الجديد في أساليبنا التعبيرية » ، وتقرر بأنها تتناول دراسة التكرار « بنوع من الدراسة البلاغية تستند فيها إلى الشعر المعاصر »[٧٦].

ويدل كلامها المتقدم على ما قررناه من وعي نازك بأزمة البلاغة العربية ورغبتها في إيجاد صيغة متطورة ، من خلال النظرية والتطبيق . كما يكشف كلامها عن أساس هام في احداث التطور ، وهو مواكبة الدراسة البلاغية وملاحقتها للنتاج الأدبي . وسنرى أن نازك أيضا في المجال النظري والتطبيقي تستملي النص ، وتتعامل معه بمنهج فني قائم على التحليل ، وهذا عنصر آخر في تجربتها البلاغية ، ينضاف إلى ما سبق .

وقد استخلصت نازك للتكرار قانونين أساسيين ، الأول يمكن أن نسميه بمصطلحنا المستخلص من كلامها « القانون النفسي » ، والثاني نسميه « القانون الهندسي » أو قانون التوازن اللغوي » . فالتكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة ، إذ يجب أن يجيء في موضع لا يثقلها ، ولا يميل بوزنها إلى جهة ما[٧٧].

أما أصناف التكرار ، فهي : التكرار البياني ، والتكرار اللاشعوري وتكرار التنغيم . فالتكرار البياني هو الأصل ، ولكنه أبسط الثلاثة . والغرض منه

---

(٧٥) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٧٥ .

(٧٦) نفسه ص ٢٧٦ .

(٧٧) نفسه ص ٢٧٨ .

التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة ، ومثله عند البلاغيين تكرار آية (فبأي آلاء ربكما تكذبان) في سورة الرحمن ، وتكرار (الغضى) في مرثية مالك بن الريب لنفسه :

فليت الغضى لم يقطع الركب عرضه ... وليت الغضى ماشى الركاب لياليا
لقد كان في أهل الغضى لو دنا الغضى ... مزار ولكن الغضى ليس دانيا

وأما مثال التكرار البياني من الشعر الحديث ، فقول السياب :

.... وكل عام بعد عام
يمضي ووجه بعد وجه مثلما غاب الشراع
بعد الشراع .

ففي التكرار في نص السياب حركة ملموسة ، وهو يضع أمامنا شريطا يتحرك ببطء وتتعاقب فيه الأعوام ، كما تتلاشى أشرعة السفن .(٧٨)

وأما التكرار اللاشعوري ، فلم يرد في الشعر القديم ، في رأي نازك ، وينبغي في رأيها ــ أن يرد في سياق شعوري كثيف ، يبلغ أحيانا درجة المأساة . ولهذا تصبح وظيفته « رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية » .

ومعنى ما يستخلص من كلام نازك عن هذا النوع من التكرار أنه تعبير عن حالات العقل الباطن ولحظات التوتر والتمزق . وهنا يصبح التكرار اللاشعوري انعكاسا لترددات الحركة النفسية العالية . ومثاله تكرار (إنها ماتت) في قصيدة « الخيط المشدود في شجرة السرو » ، لنازك ، ومثاله أيضا أبيات للسياب أوردتها نازك . وتعقبتها بالتحليل .

ولكنها عندما تناولت بالدراسة ظاهرة « التكرار » ، لم تمنحها الاهتمام ، ولم تتوسع في استقصائها في شعر طه بل تناولتها في سياق ظواهر أخرى ،

---

(٧٨) نفسه ص ٢٨٧ .

واستشهدت لها من شعر طه بقوله :

آه هيهـات أن يعـود ، ولـو أفـ ـنيت عمـري تحرقـا وولوعـا
آه هيهـات أن يعـود ، ولو ذو بت قلبـي صبابـة ودموعـا

ثم علقت بقولها : « وفيه التكرار لجملة (آه هيهات أن يعود ولو) والمناسبة بين بقية البيتين . وهو تكرار جميل لما فيه من حرارة العاطفة ، لأن ما بعد العبارة المكررة عبارتان تجمعهما (المناسبة) وان اختلف معناهما . وهذه هي الصورة المقبولة في المناسبة والتكرار »[٧٩] ومصطلح المناسبة الوارد ، مصطلح بلاغي قديم اسخدمته نازك .

وأما تكرار التقسيم ، فتعني به تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من قصيدة ذات مقطوعات . ومن نماذجه قصيدة (الطلاسم) لأبي ماضي و (المواكب) لجبران ، وقصيدة (أغنية الجندول) لعلي محمود طه ، وقصيدة (النهر الخالد) ، لمحمود حسن اسماعيل . وقد يرد هذا النمط من التكرار أول كل مقطوعة من القصيدة ، ليؤدي وظيفة افتتاح المقطوعة ، ودق الجرس مؤذنا بتقريع جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة[٨٠].

وهذا النوع يأتي أكثر ما يكون في القصائد التي تقوم على فكرة أساسية مقسمة إلى فقرات كل فقرة تعبر عن جزء من الفكرة العامة . وهنا يساعد التكرار على تقسيم القصيدة إلى أقسامها . ولهذا فإنه لا يصلح للقصيدة القائمة على فكرة موحدة متسلسلة ، تبلغ قمة ثم تنحل وتتلاشى[٨١].

ولكي لا يقع تكرار التقسيم في الرتابة فإن الشاعر ينبغي أن يدخل عليه في كل فقرة بعض التغيير ، كما صنع محمود حسن اسماعيل في قصيدته (خمر الزوال) . كذلك ينبغي أن تكون العبارة المكررة « من قوة التعبير وجماله ، ومن الرسوخ والارتباط بما حولها ، بحيث تصمد أمام هذه الرتابة »[٨٢] كما

(٧٩) الصومعة والشرفة الحمراء ص ١٥٦ ، ١٥٧ .
(٨٠) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٨٤ .
(٨١) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٨٥ .
(٨٢) نفسه ص ٢٨٦ .

ينبغي ألا يوضع إلا في بيت جيد ، لأن « التكرار علو البيت الردىء ، فهو يفضح ضعفه ويشير إليه صائحا »[٨٣].

* * *

وتناولت نازك بالدراسة « الصورة الشعرية »[٨٤] عند طه . ولكنها تسجل أنه « لا يستعمل الصورة إلا نادرا ... وإنما هو بارع براعة خاصة في خلق الجو العام للقصيدة ، بحيث يصبح مليئا بالاشعاع والايحاء والفتنة ، وبذلك يغطى نقص الصورة[٨٥] « كما تقرر أنه يخالف في ذلك شعراء مثل نزار قباني ، ومحمود حسن اسماعيل ، وبدر شاكر السياب ، الذين هم شعراء صور لا شعراء جو ... » .

ورأينا أن طه شاعر الصورة والجو معا ، ولكن أغلب صوره جزئية ، قلما تشغل مساحات ممتدة ، تتلاحم بها الأبيات . وإن كانت قادرة في نهاية المطاف على أن تكون صورة فنية عامة ، بفضل الاتساق في تعبيرها ومدلولها .

ونازك تعبر عن إعجابها البالغ بصورة في شعر طه ، تمثلت بها ضمن ما تراه من الصور القليلة في شعره . وهذه الصورة هي قوله :

عندما ظللنى الوادى مساء	كان طيف في الدجى يجلس قربي
فيديه زهرة تقطر ماء	عرفت عيني بها أدمع قلبي

وهي تبدي اعجابها بالصورة في أكثر من موضع ، فتقول في أحد هذه المواضع أنها « من الصور الحية التي لا ينساها القارىء ، فيما نظن[٨٦] ، « وهي تتناولها بالتحليل المهسب في موضعين من كتابها عن طه ، ونحسب أن الصورة من السذاجة والافتعال بحيث لا تستحق منها هذا الاعجاب الشديد الذي أبدته .

(٨٣) الصومعة والشرفة الحمراء ص ١٦٠ وما بعدها .
(٨٤) نفسه .
(٨٥) نفسه .
(٨٦) نفسه .

كذلك تناولت دراسة (الرمز) عند طه وبينت أن رمزيته لاتضعه بين اتباع المذهب الرمزى الذى عرفته فرنسا على أيدى بودلير ومالارميه ، ولكنه استخدام الرمز بمفهومه الحرفي . فهو تلميح . يقرب من حدود الإفصاح ، ويمنح العمل الشعرى « اعماقا تستثير الفكر وتفسح آماد الخيال . » . بينما يقوم المذهب الرمزى في الغرب ، على العناية بتصوير الجهات المبهمة من النفس والغوص على العقل الباطن . كما لم يعن على طه بموضوعات التحليل النفسى ومدارسه الحديثة المعقدة ، مما يحبه شعراء الرمزية المحدثون ، ولا يطرق نظرية العلاقات ، كما عرفها الرمزيون الأوروبيون ، فلا يمزج بين معطيات الحواس كاللون والضوء واللمس .(٨٧)

٤ ـــ اما توظيفها للظواهر البلاغية ، فيتمثل في كشفها عن « الأنواع البلاغية التقليدية » ، كالجناس والطباق والمناسبة وحسن التقسيم ، والتشبيه .

ومن الملاحظ ان نازك الملائكة ـــ حتى وهى توظف الموروث البلاغى التقليدى ـــ تحرص على أن تتجاوز الرصد الجزئى للظاهرة الى الرؤيا الشاملة ، والدلالة العامة للظاهرة فهى تقف ـــ مثلا عند قول طه :

كنز أحلامك يا شاعر في هذا المكانِ
سحر أنغامك طوّاف بهاتيك المغانى
فجر أيامك رفّاف على هذى المحانى
أيها الشاعر هذا « الريّن » فاصدح بالأغانى

فتكشف عن لونين من البديع في الأبيات ، كالمناسبة في (كنز أحلامك ، فجر أيامك) وفي (طوّاف ورفّاف) . وكالجناس في (المكان والمغاني والمحانى) ، حيث لا يتغير منها إلا حرف واحد ، ثم تنتهى بنظرة عامة ، هى أن الشاعر استعمل الصنعة في ست عشرة كلمة من سبع عشرة في الأبيات الثلاثة الأولى ، فلم تنفرد إلا كلمة : يا شاعر « وذلك بلا ريب كثير »(٨٨) .

ثم تسلمها النظرة المتقدمة الى نظرة اكثر شمولا ، تشخص ظاهرة في شعر طه

(٨٧) نفسه ص ١٧٦ وما بعدها .
(٨٨) نفسه ص ٧٧ .

تطلق عليها نازك (الشراك الموسيقية) ، وهى في نظرها : « ضرب من السحر له مفعول العقاقير المخدرة التي تفعل في روح السامع بالتنويم والتخدير »(٨٩) الى أن تقول : « إن في شعر علي محمود ما يدل على أنه يعتبر الشعر ضربا من السحر له تأثيره وسطوته »(٩٠) ، وأن هذا السحر اللفظى المتمثل في البديع قد اضفى على قصائد الوصف الغنائى جوا من السطحية الملحوظة متفقة مع الناقد شوقى ضيف(٩١) ، الذى يرى في شعر طه عقودا تتلألأ من الألفاظ الخلابة التي تنشر ضبابا من الأحلام والأشباح ، دون أن تجد فيه فكرا عميقا ، أو غامضا ، على نحو ما نجد في شعر الرمزيين ، فهو شعر لفظى ، وليس صاحب نزعة فلسفية ، ولا نفسية .

ولسوف نرى أنه برغم اتفاق نازك مع شوقى ضيف في خلو شعر طه من النزعة الفلسفية فإنها سوف تعقد فصلا كاملا ، بعنوان : « الشعر الفكرى » تقرر في مقدمته بأن شعر طه الفكرى هو أجمل شعره وأروعه على الإطلاق ، دون أن توفق — في النهاية — الى اقناعنا بوجود شعر فكرى عند طه ، فضلا عن أن يكون أجمل شعره .(٩٢) .

ومن الملاحظ — في دراسة نازك لظواهر البلاغة التقليدية في شعر طه — فضلا عن النظرة الشاملة والتحليلية ، أن النص الأدبى الشعرى حاضر في هذا النمط من الدراسة ، حضوره في سائرها .

ثمة ملاحظة أخرى هى أن الناقدة حققت إضافة أخرى ، هى محاولة تطوير المصطلح البلاغى ، وإثرائه . إذ تسجل في شعر طه ما تسميه (التشبيه الطويل) قاصدة به ضربا من التشبيه ، أضاف به طه ابتكارا وتعقيدا الى أسلوب التشبيه البسيط الشائع في أدب العصور السالفة ، وهذا النوع من التشبيه عند طه يكمن جماله في خلوه من جمود القطعية التي درجت قديما .

---

(٨٩) نفسه ص ٧٨ .

(٩٠) نفسه ص ٨٠ .

(٩١) نفسه .

(٩٢) انظر الصومعة ص ٩٢ — ١١٢ .

وإذا كان ثمة مآخذ على منهج نازك في توظيف التراث البلاغي التقليدى.، فإنه يبدو في أنها لم تتجاوز البلاغيين التقليديين كالسكاكى والقزوينى والتفتازانى ، ولم تطالع عبد القاهر الجرجانى ، وخاصة في نظرية النظم . ولو قرأتها لكان لجهودها في هذا الشأن أثر كبير .

وآخر ما نشير اليه — مع ختام الدراسة — إن جمالية الأداء الشعرى كان المبدأ النقدى الذى التزمت به نازك الملائكة في نقد الشعر وفي إبداعه على السواء . وهو الذى جعلها تكرس اهتمامها بموسيقى الشعر : الخارجية ممثلة في الوزن والقافية ، والداخلية ممثلة في اللغة .

وقد ارتبطت هذه النظرة الجمالية لفن الشعر برومنسية نازك ، وهذه الرومنسية — كما مضت إشارات منا — كانت مما تفردت نازك به بين أنصار الشعر الحر ، نقادا وشعراء » ووراء ذلك كله ضيقها بعنصر المضمون الشعرى ، وإيمانها بذاتية الشاعر ، وبالمثل العليا في الأخلاق والدين .

ولقد كانت رومانسية نازك ، وراء عنايتها الخاصة بالنقد اللغوى وتوظيف التراث البلاغى على نحو جديد . إذ كان الأسلوب ذا حظ موفور من العناية على أيدى اقطاب الحركة الرومانتيكية في أوروبا ، خلال القرن التاسع عشر ، وكانت لهم جهود مأثورة في ميادين النقد والبلاغة ، هدموا بها أصول البلاغة كما قررها أرسطو ، فكانت جهودهم البلاغية سببا في نشأة علم الأسلوب الحديث ، فيما بعد ، وأصبح أساسا قويا للنقد الأدبى المنهجى ، ولتجديد دراسات البلاغة واللغة والنحو على حسب قوى الشعور وحاجات العقل . كما عنى بعض شعراء الرومانسية بدراسات ظاهرة اللغة الأدبية في أبحاثهم النقدية . ومن هؤلاء وردزوورث وكوليدج(٩٣) .

---

(٩٣) محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ص ٢٢٧ — ٢٤٢ .
وما أحوج شعر نازك ونقدها إلى دراسة مقارنة متروية ، تكشف بمنهج علمي استقصائي عن منابع التأثير الرومانسي ، من واقع المصادر الأوروبية ، وبخاصة الإنجليزية .

ومن يطالع أبحاث نازك في كتابها (التجزيئية في المجتمع العربي) ، يلاحظ أنها تكاد تتطابق مع الرومانسيين ، فيما تناولته من القضايا الأدبية ، وبخاصة بحثها (أخطاء في تعريف الأدب القومي)(٩٤) ، وأبحاثها في القسم الثالث بعنوان (بين الأدب والمجتمع) ، كما تفسر لنا رومانسيتها ضيقها بذهنية الشعر وتفلسفه ، وهو شيء واضح في حملتها على ذهنية إيليا أبو ماضي وقلة حديثه عن الحب ، وحملتها أيضا على ت.س إليوت وازرا باوند ، وهما رسولا البعث الشعرى ، لدى سائر رفاق نازك في معسكر الشعر الجديد .

وبعد فما تزال نازك الملائكة بحاجة الى دراسات اخرى تكشف عن معالم نقدها . وتبرز أصالتها وتفردها . بعدما صارت بحق كبيرة أديبات العرب في العصر الحديث .

---

(٩٤) التجزيئية في المجتمع العربي ص ١١٨ وما بعدها . وانظر أيضا ص ١٦٥ وما بعدها .

ثبت المراجع

أولاً : الكتب

الرمز (د ت) = بدون تاريخ

ابن خلكان : أبو العباس شمس الدين أحمد

١ ــ وفيات الأعيان ، وإنباه أبناء الزمان . بتحقيق إحسان عباس ج ٥ طـ أولى . دار الثقافة ــ بيروت (د ت) .

أبوديب : كمال (الدكتور) .

٢ ــ في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل .
طـ أولى . دار العلم للملايين ــ بيروت ١٩٧٤م .

أحمد : محمد فتوح (الدكتور) .

٣ ــ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر .
طـ أولى . دار المعارف بمصر ــ ١٩٧٧م .

إسماعيل : عز الدين (الدكتور) .

٤ ــ التفسير النفسي للأدب .
طـ أولى . دار العودة ــ بيروت (د ت) .

٥ ــ الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية .
طـ ٥ . دار العودة ــ بيروت (د ت) .

حقي : ممدوح (الدكتور) .

٦ ــ العروض الواضح .
طـ ٥ منشورات دار مكتبة الحياة ــ بيروت ١٩٨١م .

الدجيلي : عبد الكريم .

٧ ــ البند في الأدب العربي ، تاريخه ونصوصه .
طـ أولى . المعارف . بغداد ١٩٥٩م .

دعبيس : سعد (الدكتور) .

٨ ــ حوار مع الشعر الحر .
طـ أولى . مؤسسة شباب الجامعة . الاسكندرية ١٩٧١م .

ضيف : شوقي (الدكتور) .

٩ ــ الأدب العربي الحديث بمصر .
ط ٣ دار المعارف بمصر ــ ١٩٥٧م .
طبانة : بدوي (الدكتور) .
١٠ ــ معجم البلاغة العربية (مجلدان) .
ط أولى . منشورات جامعة الفاتح ، كلية التربية ــ طرابلس ١٩٧٥م .
عباس : إحسان (الدكتور) .
١١ ــ بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته وشعره .
ط ٤ دار الثقافة ــ بيروت ١٩٦٨م .
١٢ ــ فن الشعر .
ط ٣ دار الثقافة ــ بيروت (د ت) .
العقاد : عباس محمود (بالاشتراك مع زميله المازني) .
١٣ ــ الديوان في الأدب والنقد .
ط ٣ دار الشعب بمصر (د ت) .
علوش : ناجي .
١٤ ــ مقدمته لمجموعة أعمال « بدر شاكر السياب » الكاملة .
ط أولى . دار العودة ــ بيروت ١٩٧١م .
قباني : نزار .
١٥ ــ قصتي مع الشعر ، سيرة ذاتية .
ط أولى . منشورات نزار قباني ــ بيروت ١٩٧٣م .
١٦ ــ مقدمته لديوانه : (طفولة نهد) .
ط ٥ منشورات المكتب التجاري ــ بيروت ١٩٦٢م .
المجذوب : عبدالله الطيب (الدكتور) .
١٧ ــ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (مجلدان) .
ط أولى . مصطفى البابي الحلبي بمصر ــ ١٩٥٥م .
المسدي : (عبد السلام . الدكتور) .
١٨ ــ الأسلوبية والأسلوب ، نحو بديل ألسني في نقد الأدب .
ط أولى . الدار العربية للكتاب ــ ليبيا تونس ١٩٧٣م .
الملائكة : نازك .
١٩ ــ مقدماتها لدواوينها ، وهي كالآتي حسب تواريخ تحريرها :
مقدمة ديوان : شظايا ورماد في ١٩٤٨م .
مقدمة ديوان : قرارة الموجة في طبعته الثالثة حررت في ١٩٥٧/٢/٢١م .
مقدمة ديوان : شجرة القمر (بعنوان حول قصائد هذا الديوان) حررت في ١٩٦٧/٢/٢٨م .
مقدمة ديوان : مأساة الحياة وأغنية للإنسان (مطولة شعرية) حررت في ١٩٧٠/٨/١١م .
بالمجموعة الشعرية الكاملة لنازك الملائكة (مجلدان) .

جـ أول طـ أولى ١٩٧١ م ، جـ ٢ طـ أولى ١٩٧١ م .

٢٠ ــ قضايا الشعر المعاصر .

طـ ٥ دار العلم للملايين ــ بيروت ١٩٧٩م .

٢١ ــ الصومعة والشرفة الحمراء .

طـ ٢ دار العلم للملايين ــ بيروت ١٩٧٩ م

٢٢ ــ التجزيئية في المجتمع العربي .

طـ أولى . دار العلم للملايين ــ بيروت ١٩٧٤م .

النقاش : رجاء .

٢٣ ــ مقدمته لديوان أحمد عبد المعطي حجازي .

طـ أولى ــ دار العودة . بيروت ١٩٧١م .

النويهي : محمد (الدكتور) .

٢٤ ــ قضية الشعر الجديد .

طـ ٢الخانجي ودار الفكر ــ ١٩٧١م .

هايمن : ستانلي .

٢٥ ــ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم .

طـ أولى ــ جـ أول ١٩٥٨م ، جـ ٢ ــ ١٩٦٠ م ، دار الثقافة ــ بيروت .

هلال : محمد غنيمي (الدكتور) .

٢٦ ــ الأدب المقارن .

طـ ٣ الأنجلو المصرية ــ القاهرة ١٩٦٢م .

٢٧ ــ الرومانتيكية .

طـ أولى ، دار العودة ودار الثقافة ــ بيروت ١٩٧٣م .

٢٨ ــ قضايا معاصرة في الأدب والنقد .

طـ أولى ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ــ القاهرة (د ت) .

ثانياً : المجلات

(اقتصرنا هنا من مقالات نازك الملائكة على ما لم يدخل كتبها فيما بعد) .

أ ــ الملائكة : نازك

١ ــ (قرأت العدد الماضي من الآداب)

نقد للأشعار بالعدد ٩ سبتمبر ١٩٥٣ م

٢ ــ هل صحيح أن النزعة الإنسانية ضعيفة في الأدب العربي الحديث ... ؟

جوابها عن السؤال المتقدم الذي طرحته المجلة على بعض الأدباء .

مجلة (الآداب) العدد ٩ سبتمبر عام ١٩٥٣م .
٣ ـــ حركة الشعر الحر في العراق .
مقال بمجلة الأديب . جـ أول السنة ١٣ . عام ١٩٥٤م .
٤ ـــ ما رأيكم في مؤلفاتكم ... ؟
جوابها عن السؤال المتقدم الموجه من المجلة لبعض الأدباء .
مجلة الآداب جـ ٢ ـــ ١٩٥٤م .
٥ ـــ ملامح عامة في شعر إيليا أبي ماضي
مقال بمجلة (شعر) البيروتية العدد ٦ ربيع عام ١٩٥٨م .
٦ ـــ (مناقشات) باب ثابت .
تعليق لنازك حول ما نشره الأستاذ حسن البياتي .
مجلة الآداب ، مجموعة الأعداد ٦ ، ٧ ، ٨ لعام ١٩٥٨م .
٧ ـــ دراسة ونقد لمسرحية (الأيدي القذرة) لسارتر .
مقال بمجلة الآداب ، العدد ٢ للسنة ٧ لعام ١٩٥٩م .
٨ ـــ (منبر النقد) باب اقترحته نازك وافتتحته .
مقالها في الباب المقدم بمجلة (الآداب) العدد ٤ إبريل ١٩٥٩م .
٩ ـــ (قرأت العدد الماضي من الآداب) باب ثابت .
نقدها للقصص ـــ مجلة الآداب ـــ العدد ١٢ لعام ١٩٥٩م .
١٠ ـــ دراسة ونقد لرواية الخندق العميق لسهيل ادريس .
مقال بالعدد ٣ من الآداب ـــ مارس ١٩٦٠م .
١١ ـــ دراسة ونقد لمسرحية (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم .
مقال بالعدد الأول بالمجلد ٨ من الأداب ـــ ١٩٧٠ م .
١٢ ـــ الشاعر واللغة .
مقالها بالعدد ١٠ من (الآدب) اكتوبر ١٩٧١م .
١٣ ـــ دراسة ونقد لمسرحية (يا طالع الشجرة) لتوفيق الحكيم .
مقال بالعدد ٤ من الآداب ـــ إبريل ١٩٧٢م .

ب ـــ صبري : خزامي

مقال عن ديوان نازك الملائكة : (قرارة الموجة)
مجلة شعر العدد ٢ صيف ١٩٥٧م .

جـ عبد الصبور : صلاح

١ ـــ الشعر والفكر .
مقال بمجلة الكاتب . العدد ٢ مايو ١٩٦١م .

٢ ــ توحد الشاعر
مقال بمجلة الكاتب . العدد ٣ ــ يونيو ١٩٦١م .
٣ ــ نازك الملائكة والشعر الحر .
مقال بمجلة الكاتب . العدد ٢٤ ــ مارس ١٩٦٣م .

د ــ أبو ديب : كمال (الدكتور)

١ ــ الأنساق والبنية
مقال بمجلة فصول . العدد ٤ من المجلد الأول . يوليو ١٩٨١م .

و ــ شفيق : ماهر (الدكتور)

١ ــ أثرت . س . إليوت في الأدب العربي الحديث .
ببليوجرافيا تحليلية . مجلة فصول ، مجلد أول عدد ٤ ــ يوليو ١٩٨١م .

ز ــ ضيف : شوقي

١ ــ صلاح عبد الصبور رائد الشعر الحديث
مقال بمجلة فصول . مجلد ثان ــ عدد أول ــ أكتوبر ١٩٨١م .

الملاحق

ملحق بأعمال نازك الملائكة

المؤلفات المطبوعة

أ ــ الشعر

اسم المجموعة	المدينة	تاريخ الطبعة الأولى	الناشر	عدد الطبعات
عاشقة الليل	بغداد	١٩٤٧	—	٤
شظايا ورماد	بغداد	١٩٤٩	—	٤
قرارة الموجة	بيروت	١٩٥٧	دار الآداب	٥
شجرة القمر	بيروت	١٩٦٨	دار العلم للملايين	٤
مأساة الحياة وأغنية للانسان	بيروت	١٩٧٠	دار العودة	٢
للصلاة والثورة	بيروت	١٩٧٨	دار العلم للملايين	١
يغير ألوانه البحر	بغداد	١٩٧٧	وزارة الثقافة والفنون	١

ب ــ النقد الأدبي

قضايا الشعر المعاصر	بيروت	١٩٦٢	دار الآداب	٦
الصومعة والشرفة الحمراء (دراسة عن علي محمود طه)	(القاهرة)	١٩٦٥	معهد الدراسات العربية العالية	٢

جـ ــ المباحث الاجتماعية

التجزيئية في المجتمع العربي	بيروت	١٩٧٤	دار العلم للملايين	٢

الأبحاث المنشورة

١ ــ في الروايـة

العنوان	المؤلف / المجلة	المكان	السنة
الشيخ والبحر لأرنست همنغوي			
	مجلة كلية التربيةبغداد		١٩٦٩
الخندق العميق لسهيل ادريس	مجلة الآداب	بيروت	١٩٦٠
عبث الأقدار لنجيب محفوظ	مجلة المربد	البصرة	١٩٦٨

٢ ــ في المسرح

العنوان	المؤلف	المجلة	المكان	السنة
الأيدي القذرة	لجان بول سارتر			
		مجلة الآداب	بيروت	١٩٥٧
السلطان الحائر	لتوفيق الحكيم	مجلة الآداب	بيروت	١٩٧١
يا طالع الشجرة	لتوفيق الحكيم	مجلة الآداب	بيروت	١٩٧٢
الأبعاد الأربعة في الأدب		مجلة الكتاب	القاهرة	١٩٥٠

٣ ــ في نقد الشعر

العنوان	المجلة	المكان	السنة
ملامح عامة في شعر إيليا أبي ماضي			
	مجلة شعر	بيروت	١٩٥٧
إيليا ابو ماضي في ديوانه			
الجداول	مجلة الآدب	القاهرة	١٩٦٣
منبر النقد	مجلة الآداب	بيروت	١٩٥٨
رسالة إلى الشاعر العربي			
الناشيء	مجلة الأقلام	بغداد	١٩٦٣
الخليل والدوائر الشعرية	مجلة البيان	الكويت	١٩٧١
الشاعر واللغة	مجلة الآداب	بيروت	١٩٧٢
تجربة في نقد الشعر	مجلة الرابطة	النجف	١٩٧٥

سايكولوجية القافية	مجلة الشعر	القاهرة	١٩٧٦
الإبرة والقصيدة	مجلة الشعر	القاهرة	١٩٧٧
القصيدة المدورة في الشعر المعاصر	مجلة الآداب	بيروت	١٩٧٨

٤ ــ قصص قصيرة

ياسميـــن	مجلة الآداب	بيروت	١٩٥٧
منحدر التل	مجلة الآداب	بيروت	١٩٥٩
قناديل لمنزلي المقتولة	مجلة الآداب	بيروت	١٩٨٠

بحثان في نقد الشعر

القافية في الشعر العربي المعاصر	مجلة الحصاد	الكويت	١٩٨٢
الجانب العروضي في مسرحية شوقي مصرع كليوبترا		الكويت	١٩٨١

(هذان البحثان ظهرا في منشورات جامعية كويتية)


شركة الربيعان للنشر والتوزيع
ص.ب ٢٥٤٠١ الكويت - الصفاة
تلفون ٢٤٤٩٩٩٨، برقيا : ربيعبوك


840950

نازك الملائكة

لم يشهد أدبنا العربي قديمه وحديثه شاعرة اختصم النقاد ــ ولا يزالون ــ حول دورها في اثراء الكلمة العربية ، وريادة آفاق جديدة في مسيرة الشعر كنازك الملائكة التي ظل عطاؤها الفني متجددا على مر السنين .

ولم تكن نازك الملائكة ذات بعد واحد لا تتجاوزه الى غيره ، فثقافتها العميقة واطلالتها على الثقافات الغربية دفعتها الى دائرة النقد الأدبي تنظيرا وتطبيقا فكتابها « قضايا الشعر المعاصر » الذي شغل النقاد في الستينات لا يزال في دائرة الضوء الى اليوم نظرا لما كانت تضيفه اليه من معلومات جديدة في كل طبعة من طبعاته التي بلغت خمس طبعات حتى الآن . ولعلّ كتابها القيم « الصومعة والشرفة الحمراء » الذي تناولت فيه شعر علي محمود طه بالنقد والتحليل من أجلّ الكتب المعاصرة في النقد التطبيقي .

إنها لظاهرة حضارية جديرة بالاحترام والتقدير أن يحتشد هذا النفر من أساتذة الجامعات العربية والأجنبية ليكرموا هذه الشاعرة الفذة ، والأستاذة القديرة التي تركت كرسيها في جامعة الكويت ، وهي في أوج عطائها العلمي ، لتتفرغ لقضايا الشعر والنقد .

الناشر



